

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA COLLABORATION ARTISTIQUE ATYPIQUE ENTRE  
NIKI DE SAINT PHALLE ET JEAN TINGUELY :  
MONUMENTALITÉ, MISE EN SCÈNE ET REVENDICATION FÉMINISTE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE  
LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR  
CARLYNE SPAHR

JANVIER 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Ce mémoire est le résultat de plus de deux années de travail durant lesquelles ma passion pour l'histoire de l'art et ma fascination pour les deux artistes que sont Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely se sont entremêlées. Il est également le reflet de nombreux questionnements, de doutes et de remises en cause. Son aboutissement a été possible grâce à l'aide, au soutien et aux conseils de nombreuses personnes.

Je tiens, tout d'abord, à remercier ma directrice d'études, Madame Annie Gérin, qui a su me guider par ses conseils avisés, ses suggestions pertinentes et ses retours rapides. Sa présence et ses précieux encouragements ont été grandement appréciés. Aussi, je la remercie sincèrement d'avoir contribué financièrement à la réalisation de mes séjours de recherche à Fribourg, à Bâle, à Paris et à Santee.

Il se doit d'être précisé, par ailleurs, que cette recherche a été financée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada ainsi que par le Fonds de recherche du Québec — Société et culture, organismes envers lesquels je suis très reconnaissante. À cet effet, je souhaite également remercier les enseignants qui ont soutenu ma candidature auprès de ces deux instances ; en particulier Marianne Cloutier pour sa générosité.

J'adresse aussi mes remerciements à Jana Schenefield, archiviste à la Niki Charitable Art Foundation, Claire Beltz -Wüest, archiviste et bibliothécaire au Musée Tinguely à Bâle, et Caroline Schuster Cordonne, co-directrice du Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, pour leur contribution à la réalisation de ce mémoire.

De plus, je remercie cordialement mon cousin Patrick Dupasquier pour sa relecture attentive.

Finalement, il me tient à cœur de remercier chaleureusement ma famille, mes amis et mes collègues pour leur intérêt et leurs encouragements. Maman, tout

spécialement, Papa, Marc-Antoine, Ophélie, Méline et Jacob : votre soutien et votre compréhension ont compté plus que vous ne pouvez l'imaginer.



## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	vii
RÉSUMÉ .....	xiii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
LA COLLABORATION ARTISTIQUE ENTRE ARTISTES DE SEXE OPPOSÉ .....	12
1. Le mythe de l'individualité de l'artiste au sein des mondes de l'art .....	15
2. Définitions .....	17
2.1. Différenciation entre les termes « collaboration », « coopération », « collectif » et « participation » .....	17
2.2. La collaboration artistique : définitions multiples .....	19
3. Types de collaboration en art .....	22
3.1. Caractéristiques générales de la collaboration artistique .....	22
3.2. Modes et catégories de collaboration artistique .....	23
4. La collaboration au sein des couples d'artistes .....	26
4.1. Les rôles joués par la femme dans un couple d'artistes .....	30
4.1.1. La femme en tant que théoricienne/commissaire .....	32
4.1.1.1. Cossje van Bruggen et Claes Oldenburg .....	33
4.1.2. La femme comme moitié d'une entité artistique bicéphale .....	36
4.1.2.1. Marina Abramovic et Ulay .....	36
4.1.3. La femme comme marchande/galeriste .....	40
4.1.3.1. Jeanne-Claude et Christo .....	41
CHAPITRE II	
LA COLLABORATION ARTISTIQUE ENTRE NIKI DE SAINT PHALLE ET JEAN TINGUELY : LES ŒUVRES .....	47
1. Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely : une vie et une pratique artistique à la fois communes et respectives .....	48
1.1. Biographie abrégée de Niki de Saint Phalle .....	48
1.2. Biographie abrégée de Jean Tinguely .....	55

1.3. La collaboration de Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely au fil des années .....	60
2. Analyse des œuvres monumentales collaboratives de Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely .....	66
2.1. Les œuvres dites de collaboration. Les cas du <i>Paradis fantastique</i> , de la <i>Fontaine Stravinsky</i> et de la <i>Fontaine de Château-Chinon</i> . ....	68
2.2. Les œuvres créées collaborativement mais attribuées à tort à Niki de Saint Phalle ou Jean Tinguely. Les cas de <i>Hon</i> et du <i>Cyclop</i> . ....	73
2.3. Niki de Saint Phalle en tant qu'architecte et Jean Tinguely en tant qu'assistant. Les cas du <i>Golem</i> et du <i>Jardin des Tarots</i> . ....	79
3. Une collaboration artistique à l'encontre des tendances .....	85
CHAPITRE III	
NIKI DE SAINT PHALLE ET JEAN TINGUELY EN REPRÉSENTATION DANS	
LES MÉDIAS .....	91
1. La performance de l'identité et du genre dans les études féministes et <i>queer</i> .....	92
2. Les médias au service de la construction de l'identité de l'artiste .....	94
3. Survol historique : la représentation de l'artiste dans les médias .....	95
3.1. Le <i>star system</i> et « <i>the artist-as-celebrity</i> » .....	99
4. Création et mise en scène du personnage de Niki de Saint Phalle .....	101
4.1. Complexité et contradiction de la figure artistique de Niki de Saint Phalle .....	102
4.2. Lorsque la féminité devient une stratégie féministe : le cas des <i>Tirs</i> ...	105
5. La collaboration comme moyen de revendication féministe .....	109
5.1. « Niki et Jean » : un couple mythique .....	111
5.2. Rôles inversés : images d'une collaboration atypique .....	116
5.3. Mise en scène intentionnelle : quand collaboration rime avec provocation .....	120
CONCLUSION .....	128
ANNEXE A	
FIGURES .....	136

BIBLIOGRAPHIE .....	177
---------------------	-----

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1. Cossje van Bruggen et Claes Oldenburg avec <i>French Horns, Unwound and Entwined</i> en 2005.	33
2. Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen <i>Flashlight</i> 1981 Acier peint avec émail de polyuréthane 11,73 m. de hauteur X 3,2 m. de diamètre University of Nevada, Las Vegas	34
3. Abramovic/Ulay <i>Breathing in / Breathing out</i> 1977 Performance 19 minutes Student Cultural Center, Belgrade	38
4. Abramovic/Ulay <i>The Great Wall Walk</i> 1988 Performance 90 jours Grande Muraille de Chine	39
5. Christo et Jeanne-Claude à New York en 1962.	41
6. Christo et Jeanne-Claude <i>Surrounded Islands</i> 1980-1983 Biscayne Bay, Greater Miami	44
7. Niki de Saint Phalle en couverture de <i>Life Magazine</i> , 26 septembre 1949.	50

- |     |  |    |
|-----|--|----|
| 8.  | Niki de Saint Phalle<br><i>Grand tir - Séance à la galerie J</i><br>30 juin - 12 juillet 1961<br>Plâtre, peinture, grillage, ficelle, plastique sur panneau aggloméré<br>143 x 77 x 7 cm<br>Collection privée  | 51 |
| 9.  | Niki de Saint Phalle tirant lors d'une scène du film <i>Daddy</i> (1972).<br>Photographie en noir et blanc rehaussée de couleur extraite du film.  | 51 |
| 10. | Niki de Saint Phalle<br><i>Les Trois Grâces</i><br>(vue de l'exposition <i>Niki de Saint Phalle</i> au Grand Palais à Paris, du 17 septembre 2014 au 2 février 2015. En arrière-plan : les <i>Nanas-ballons</i> )<br>1995-2003<br>Polyester, mosaïque de miroirs<br>Niki Charitable Art Foundation, Santee, Californie | 53 |
| 11. | Jean Tinguely<br><i>Fasnachtsbrunnen</i><br>1975-1977<br>Bâle, Suisse  | 58 |
| 12. | Jean Tinguely<br><i>Klamauk</i><br>1979<br>Tracteur surmonté d'une sculpture-machine : ferraille, roues en bois, tonneaux, poubelle, nain de jardin, divers instruments de percussion<br>315 x 660 x 315 cm<br>Musée Tinguely, Bâle<br>Donation Niki de Saint Phalle   | 58 |
| 13. | Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely<br><i>Le Paradis fantastique</i> (détail)<br>1966<br>Moderna Museet Stockholm, Suède   | 69 |
| 14. | La <i>Nana embrochée</i> en construction sous la supervision de Jean Tinguely<br>à Montréal en 1967.   | 71 |
| 15. | Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely<br><i>Fontaine Stravinsky</i> (détail)<br>1983<br>Paris, France  | 71 |

- |     |  |    |
|-----|--|----|
| 16. | Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely<br><i>Fontaine Château-Chinon</i><br>1987-1988<br>Château-Chinon, France   | 72 |
| 17. | Niki de Saint PhalleJean Tinguely, Per Olof Ultvedt, Pontus Hulten<br><i>Hon</i> (en construction)<br>1966-1967<br>Moderna Museet, Stockholm   | 74 |
| 18. | Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely<br><i>Manuel Gasse - Hon - Facteur Cheval - Gaudi - Watts - Kathedrale</i><br>1966<br>Encre, aquarelle, pastel, stylo à bille sur papier<br>32,2 x 40,8 cm<br>Musée Tinguely, Bâle, Suisse | 74 |
| 19. | Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely travaillant sur la maquette de <i>Hon</i> ,<br>en 1966.  | 76 |
| 20. | Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle et <i>al.</i><br><i>Cyclop</i><br>1965-1994<br>H. 220 cm<br>Milly-la-Forêt, France   | 76 |
| 21. | <i>Golem</i><br>1971-1972<br>armature de fer, matériaux de construction, peinture<br>9 x 14 x 16 m.<br>Jérusalem   | 79 |
| 22. | Jean Tinguely, Rico Weber et Paul Wiedmer soudant les armatures<br>métalliques du <i>Golem</i> , 1972.   | 81 |
| 23. | Niki de Saint Phalle recouvrant de peinture la surface cimentée<br>du <i>Golem</i> , 1972.   | 81 |
| 24. | Niki de Saint Phalle entourée de Rico Weber, Jean Tinguely et<br>Paul Wiedmer pendant la construction du <i>Golem</i> , en 1972.   | 81 |

25.	Niki de Saint Phalle <i>Jardin des Tarots</i> 1978-2002 Garavicchio, Italie	82
26.	Jean Tinguely <i>La Roue de fortune</i> 1986 fer, métal <i>Jardin des Tarots</i> , Garavicchio, Italie	83
27.	Jean Tinguely <i>L'Injustice</i> 1987 <i>Jardin des Tarots</i> , Garavicchio, Italie	83
28.	Jean Tinguely <i>Eos</i> (au sommet de la <i>Tour</i> ) 1985 <i>Jardin des Tarots</i> , Garavicchio, Italie	83
29.	Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely <i>Le Monde</i> 1987 <i>Jardin des Tarots</i> , Garavicchio, Italie	84
30.	Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely lors de la rétrospective <i>Jean Tinguely</i> au Centre Georges Pompidou, en 1988/1989.	101
31.	Niki de Saint Phalle entourée d'Andy Warhol et Carlo Billotti lors de la soirée de lancement du parfum Niki de Saint Phalle à New York, le 30 août 1982.	102
32.	Niki de Saint Phalle préparant ses tableaux pour la seconde séance de tir dans son atelier, le 25 février 1961.	106
33.	Niki de Saint Phalle s'apprêtant à réaliser un Tir lors de son exposition <i>Feu à volonté</i> , à la galerie J de Paris en juin 1961.	106
34.	Niki de Saint Phalle lors de sa première action de tir réalisée aux États-Unis, à Los Angeles, le 4 mars 1962.	107
35.	Niki de Saint Phalle en 1965.	107

36.	Niki de Saint Phalle à Munich, en 1987.	107
37.	Niki de Saint Phalle avec Per Olof Ultvedt, Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Daniel Spoerri et Jean Tinguely, lors de l'exposition <i>Dylaby</i> au Stedelijk Museum à Amsterdam, en 1972.	110
38.	Lettre de Jean Tinguely à l'intention de Niki de Saint Phalle datée du 17 janvier 1987.	115
39.	Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely préparant un Tir à Stockholm, en mai 1961.	118
40.	Affiche de l'exposition <i>Niki &amp; Jean — L'Art et L'Amour</i> .	118
41.	Jean Tinguely essuyant la figure de Niki de Saint Phalle après un Tir, en 1962.	118
42.	Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely à Soisy-sur-École, en novembre 1966. Épreuves photographiques.	119
43.	Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely à la Galerie Bischofberger de Zürich, en 1980.	119
44.	Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely dans leur studio à Soisy-sur-École, en 1967.	119
45.	Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely pendant la construction de <i>Eureka</i> à Lausanne, en 1964.	119
46.	Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely avec un inconnu, préparant l'événement <i>Étude pour une fin du monde n° 2</i> , Nevada, 1962.	120
47.	Niki de Saint Phalle devant son atelier de l'Auberge du cheval blanc à Soisy-sur-École avec Roland Petit (en lunettes noires) et Jean Tinguely, vers 1960.	121
48.	Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely sur le terrain du <i>Jardin des Tarots</i> à Garavicchio, ca. 1980.	122
49.	Niki de Saint Phalle à Munich, en février 1963.	123
50.	Déclaration d'infériorité à l'égard de Jean Tinguely signée par Niki de Saint Phalle, le 6 juillet 1967.	124



51. Jean Tinguely à propos de Niki de Saint Phalle, mars 1989. 135

## RÉSUMÉ

Si l'histoire de l'art a fait de l'artiste un être solitaire dont le génie est uniquement l'apanage de l'homme blanc occidental, la réalité est à mille lieux de cette conception étroite et biaisée, pour ne pas dire raciste et sexiste. La création artistique trouve ses racines dans les multiples rencontres entre l'artiste et le monde qui l'entoure. De ces rencontres surviennent parfois des interactions entre deux artistes qui mènent alors à un travail collaboratif. La collaboration entretenue par Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely est exemplaire de cette inclination qu'ont certains artistes à s'allier afin de créer à deux. Toutefois, leur production collaborative reflète une certaine atypie par rapport à celles d'autres couples d'artistes collaborateurs qui ont été documentées.

Ainsi, ce mémoire traite du caractère atypique de la collaboration artistique que Niki de Saint Phalle a entretenue avec Jean Tinguely pendant plus de trois décennies, des années 1960 à la mort de Tinguely en 1991, tout en conservant une carrière distincte. Afin de situer leur production artistique commune, la collaboration entre artistes de sexe opposé est étudiée de manière à faire ressortir les dynamiques inhérentes à une telle pratique. L'analyse de la collaboration maintenue par de Saint Phalle avec Tinguely est ensuite réalisée à partir des œuvres monumentales qu'ils ont créées ensemble et des archives photographiques et vidéographiques qui documentent leur pratique artistique commune. En s'attardant surtout sur le cas de de Saint Phalle, une attention particulière est portée à la manière dont les deux sculpteurs se mettaient en scène et projetaient une identité en tant que couple et comme individus. En bref, ce mémoire veut démontrer que le caractère atypique de la collaboration entre de Saint Phalle et Tinguely réside dans le fait qu'elle devient un moyen de revendication féministe et d'affranchissement pour de Saint Phalle.

**MOTS-CLÉS :** collaboration artistique, couple d'artistes, stratégies autofictionnelles, identité de l'artiste dans les médias, Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely.

## INTRODUCTION

Notre intérêt pour l'œuvre de Niki de Saint Phalle est né lors de notre visite du *Jardin des Tarots* (1978-2002) à Garavicchio en Italie, en 2014. Son œuvre sculpturale immense — son « jardin de joie » comme l'artiste la surnommait — est devenue pour nous source d'émerveillement et de questionnements. Tout d'abord, il y a eu de l'admiration et de la fascination pour cette femme artiste qui s'est emparée au milieu du XX<sup>e</sup> siècle du médium typiquement masculin qu'est la sculpture pour le transposer en une architecture grandiose à l'aspect onirique. Par la suite, des questions d'ordre technique ont fait surface. Comment la réalisation d'une œuvre aussi grande a-t-elle pu être possible? La participation de plusieurs semblait être une nécessité. Nos premières lectures ont confirmé cette supposition. Jean Tinguely et une horde d'assistants ont été impliqués dans le projet qui a été par ailleurs dirigé par Niki de Saint Phalle. Cette constatation nous a menée à nous questionner sur le rôle de la collaboration entre ces deux artistes très connus et sur le fonctionnement interne de leur production collaborative, en particulier sur la division du travail. Au fil de nos recherches, nous avons alors exploré la présence de Tinguely auprès de de Saint Phalle d'un point de vue féministe. Dès la rencontre des deux artistes, et ce, jusqu'à la mort de Tinguely, la relation artistique qu'ont entretenue les deux artistes s'est révélée particulièrement intéressante du point de vue des aspects identitaires lui étant inhérents. Il nous est apparu qu'un caractère particulier définissait leur longue collaboration artistique. Il fallait alors pousser la réflexion.

Lorsque nous avons lu dans un mémoire de maîtrise récent, produit par Annick Bidiville, qu'« une analyse du couple formé par Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely rest[ait] à écrire, [m]ais [qu']en raison du statut que ces deux artistes occup[aient] dans l'histoire de l'art, tout port[ait] à croire qu'un tel texte n'[était] pas prêt d'être

produit<sup>1</sup> », nous savions dès lors quel serait le sujet de notre mémoire. Parallèlement, en tant qu'historienne de l'art féministe, nous voulions absolument étudier l'œuvre d'une artiste femme afin de contribuer à illuminer certains aspects de la construction des genres et à explorer la façon dont certains artistes questionnent les normes genrées et sexuées souvent promues par notre discipline. En ce sens, nous souhaitions prendre position par rapport à ce que Linda Nochlin appelle le « point de vue de l'homme blanc occidental, qui passe inconsciemment pour le point de vue de l'historien d'art<sup>2</sup> », voué uniquement à l'art de ses homologues mâles. L'œuvre de Niki de Saint Phalle ayant peu été étudiée par l'histoire de l'art féministe est alors apparue comme un objet d'étude particulièrement intéressant pour ce mémoire. Ainsi, l'idée d'effectuer une lecture féministe de la collaboration que de Saint Phalle a entretenue avec Tinguely s'est imposée d'elle-même.

De son vivant, Niki de Saint Phalle a suscité peu d'engouement auprès des historiennes et critiques d'art féministes. Cet état de fait a conduit à une perception sommaire de sa production artistique<sup>3</sup>. Heureusement, depuis le début des années 2000, l'œuvre de la plasticienne a connu un certain regain d'intérêt. Ceci étant dit, c'est la récente rétrospective, commissariée par Camille Morineau, qui s'est tenue de septembre 2014 à février 2015 au Grand Palais à Paris<sup>4</sup>, qui a réellement initié une

---

<sup>1</sup> Annick Bidiville, *Représentation du masculin dans l'œuvre de Niki de Saint Phalle : analyse et interprétations*. (Mémoire de maîtrise non publié). (Genève : Université de Genève, 2005), p. 36.

<sup>2</sup> Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes? », *Femmes, art et pouvoir et autres essais*. (Nîmes : Jacqueline Chambon, 1993, [1971]), p. 202.

<sup>3</sup> Les raisons invoquées concernent principalement l'interprétation essentialiste que l'on peut faire de son œuvre, l'apparente incohérence de sa posture féministe, la popularité et le succès confirmés de son travail artistique auprès du grand public ainsi que sa propension à collaborer avec des artistes du sexe opposé. Barbara Jones, « Ain't gonna let her in », *Women Artists Slide Library Journal*, 66, (septembre/octobre 1995) : p. 14-15 ; Catherine Dossin, « Niki de Saint Phalle and the masquerade of hyperfemininity », *Woman's Art Journal*, 31:2, (automne/hiver 2010) : p. 29-38.

<sup>4</sup> Cette exposition a rassemblé près de 589000 visiteurs. Nawel Younsi, « Les expositions les plus visitées à Paris en 2014/2015 », *Expo Paris*, 7 octobre 2015. Récupéré le 10 octobre 2015 de [www.expoparis.fr/magazine/frequentation-201415.html](http://www.expoparis.fr/magazine/frequentation-201415.html).

relecture de l'œuvre de de Saint Phalle<sup>5</sup>. Cette exposition peut véritablement être considérée comme l'un des jalons, avec la biographie de Catherine Francblin publiée en 2013<sup>6</sup>, d'une redécouverte qui reste à faire du travail de de Saint Phalle<sup>7</sup>. Morineau a voulu montrer et expliquer, par le biais de son exposition et du catalogue qui l'accompagne, toute la cohérence et la richesse de l'œuvre de de Saint Phalle trop longtemps perçue comme superficielle. Elle a souhaité lever le voile sur la complexité se cachant derrière son œuvre publique, son personnage d'artiste et la dimension politique de sa pratique artistique. La rétrospective de Morineau sur Niki de Saint Phalle, ainsi que le catalogue qui l'accompagne, apportent une nouvelle vision et comblent en partie le manque d'analyses substantielles consacrées à l'œuvre de l'artiste au sein de l'histoire de l'art.

Si le travail effectué par Morineau et ses collaborateurs constitue une source pertinente d'information et d'analyse quant à la production artistique de de Saint Phalle, plusieurs aspects de celle-ci restent encore à étudier. Tel est le cas de la collaboration que la plasticienne a entretenue avec Jean Tinguely. En effet, excepté

---

<sup>5</sup> On qualifie cette exposition de la plus considérable qui ait été consacrée à l'artiste franco-américaine depuis une vingtaine d'années. Philippe Dagen, « Niki de Saint Phalle, nana enragée », *Le Monde*, 18 septembre 2014. Récupéré le 30 octobre 2014 de [http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/09/18/niki-de-saint-phalle-retrospective-d-une-nana-enrage\\_e\\_4490331\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/09/18/niki-de-saint-phalle-retrospective-d-une-nana-enrage_e_4490331_3246.html). ; Valérie Duponchelle, « Au royaume de Niki de Saint Phalle », *Le Figaro*, 26 septembre 2014. Récupéré le 30 octobre 2014 de <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2014/09/26/03015-20140926ARTFIG00119-au-royaume-de-niki-de-saint-phalle.php>. ; Siegfried Forster, « Niki de Saint Phalle : bien plus qu'une " Nana " », *RFI*, 17 septembre 2014. Récupéré le 30 octobre 2014 de <http://www.rfi.fr/culture/20140917-niki-saint-phalle-nana-grand-palais-exposition/>. ; Sabine Gignoux, « Le hold-up de Niki de Saint Phalle au Grand Palais », *La Croix*, 29 septembre 2014. Récupéré le 30 octobre 2014 de <http://www.la-croix.com/Culture/Expositions/Le-hold-up-de-Niki-de-Saint-Phalle-au-Grand-Palais-2014-09-29-1213438>. ; Arnaud Laporte, « La dispute. Arts plastiques : Niki de Saint Phalle et " Diabolus in Musica " d'Oliver Beer », *France culture*, 17 septembre 2014. Récupéré le 30 octobre 2014 de <http://www.franceculture.fr/emission-la-dispute-arts-plastiques-niki-de-saint-phalle-et-diabolus-in-musica-d-oliver-beer-2014-09>. ; Claire Moulène, « L'art coup de poing et féministe de Niki de Saint Phalle au Grand Palais », *Les Inrocks*, 8 octobre 2014. Récupéré le 30 octobre 2014 de <http://www.lesinrocks.com/2014/10/08/arts-scenes/arts/lart-coup-poing-feministe-niki-saint-phalle-11528694/>.

<sup>6</sup> Catherine Francblin, *Niki de Saint Phalle : la révolte à l'œuvre*. (Paris : Hazan, 2013).

<sup>7</sup> Dans leur foulée, plusieurs rééditions et publications ont d'ailleurs vu le jour. Plus d'une douzaine de nouveaux ouvrages peuvent être dénombrés dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France.

le mémoire de maîtrise d'Eléonore Duchêne<sup>8</sup>, déposé en 2014 et non-publié, aucune recherche académique notable n'a été effectuée sur la production collaborative de ces deux artistes. L'analyse somme toute bien menée par Duchêne dresse un panorama des œuvres collaboratives de de Saint Phalle et Tinguely plutôt qu'elle ne répond à une problématique ciblée. En effet, le mémoire de Duchêne vise à recenser toutes les œuvres collaboratives de de Saint Phalle et Tinguely sur une période de trente ans dans l'objectif de situer historiquement leur collaboration comme « moment essentiel et transitoire entre deux paradigmes : celui de la " légende du couple d'artistes " et celui du " duo artistique comme forme esthétique " »<sup>9</sup>. Cela en fait un ouvrage unique et précieux pour les futures recherches portant sur le sujet. Parallèlement, Louise Faure et Anne Julien ont réalisé en 2009 un film-documentaire sur la relation artistique de de Saint Phalle et Tinguely. Il s'agit d'un document intéressant en ce qu'il réunit plusieurs archives vidéo et photographiques montrant les artistes au travail, en entrevue, etc. Toutefois, par son aspect légèrement romancé, il contribue davantage à transmettre une représentation mythique du couple plutôt qu'à questionner les fondements mêmes de leur travail collaboratif. De plus, des expositions mineures ont été organisées en Europe et de rares ouvrages<sup>10</sup> font état de la production commune de de Saint Phalle et Tinguely. Il paraît étonnant qu'aussi peu d'intérêt ait été accordé à cette collaboration qui a duré pendant une trentaine d'années et qui paraît avoir eu un impact important sur la carrière des deux artistes.

La question de la construction identitaire chez de Saint Phalle a également peu été étudiée. Quelques auteurs l'ont abordée dans le cadre de la récente rétrospective consacrée à l'artiste, ouvrant ainsi la voie à de futures analyses plus élaborées. Il nous paraît évident que de Saint Phalle était tout à fait consciente de l'image qu'elle

---

<sup>8</sup> Eléonore Duchêne, *Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely. Collaborations artistiques*. (Mémoire de maîtrise non publié). (Université Libre de Bruxelles, 2014).

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>10</sup> La plupart de ces ouvrages ont été publiés en allemand et n'ont pas été traduits, ce qui restreint leur réception.

projetait d'elle-même à travers ses œuvres et ses écrits autobiographiques, mais surtout par l'entremise des médias. En ce sens, le fait que certains artistes ont commencé à user des médias de masse dans le but de se faire connaître au moment même où la carrière de de Saint Phalle prenait son envol ne doit pas être considéré comme anodin. En effet, la sculptrice s'est inspirée d'une pratique en émergence et est rapidement devenue l'une des artistes s'investissant avec le plus d'insistance dans la presse et les médias. Il apparaît alors pertinent d'analyser la collaboration qu'elle a entretenue avec Tinguely par rapport à la façon dont elle se représentait et se mettait en scène dans les médias aux côtés de son compagnon.

Dans une perspective féministe, il pourrait sembler justifiable de laisser de côté la collaboration que Niki de Saint Phalle a maintenue avec Jean Tinguely. Barbara Jones propose d'ailleurs que l'artiste a été placée en marge de l'histoire de l'art féministe entre autres à cause du travail collaboratif qu'elle a entretenu avec des hommes tout au long de sa vie<sup>11</sup>. Selon Jones, les artistes femmes qui parviennent à avoir de la notoriété à l'intérieur du système patriarcal grâce au soutien d'hommes influents sont perçues par les féministes comme des actrices complices de la culture dominante<sup>12</sup>. Si ce point de vue permet une certaine analyse féministe de la position des artistes femmes sur la scène culturelle majoritairement mâle, il convient d'appréhender la relation artistique entre de Saint Phalle et Tinguely d'un point de vue différent.

Partant de ces premières observations, ce mémoire traitera du caractère exceptionnel de la collaboration artistique que Niki de Saint Phalle a entretenue avec Jean Tinguely pendant plus de trois décennies, des années 1960 à la mort de celui-ci en 1991, tout en conservant une carrière distincte. Spécifiquement, nous démontrerons en quoi cette collaboration est atypique par rapport aux

---

<sup>11</sup> Barbara Jones, *loc. cit.*

<sup>12</sup> *Ibid.*



collaborations basées sur un engagement à long terme entre une femme artiste et un homme artiste qui l'ont précédée ou qui lui sont contemporaines.

Si Linda Nochlin déclare que presque toutes les femmes artistes du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles, sauf exception, « ont entretenu des relations étroites avec un artiste homme à la personnalité plus forte ou plus imposante<sup>13</sup> », nous allons montrer que Niki de Saint Phalle fait justement figure d'exception. En effet, la collaboration entre la sculptrice franco-américaine et le sculpteur suisse est un contre-exemple de ce que l'histoire de l'art a souvent constaté des couples d'artistes, c'est-à-dire l'effacement des artistes femmes derrière leur mari ou leur compagnon. Ainsi, il nous paraît intéressant d'étudier la collaboration entretenue par de Saint Phalle avec Tinguely d'un tout autre point de vue, à savoir celui où la femme s'approprie le rôle principal et l'homme devient secondaire. Nous voulons montrer que cette « inversion des rôles » de l'homme et de la femme est non seulement visible à travers leur collaboration artistique et leurs œuvres communes, mais également par l'image que de Saint Phalle et Tinguely présentaient de leur couple dans les médias de masse. En ce sens, nous croyons que la collaboration que la plasticienne entretenait avec son mari, plutôt que de nuire à une lecture féministe de son œuvre, nous aide à en comprendre la portée féministe.

L'analyse de la production commune de de Saint Phalle et Tinguely s'effectuera à partir des œuvres qu'ils ont créées ensemble et des archives photographiques et vidéographiques qui la documentent. Une attention particulière sera portée à la manière dont les deux sculpteurs se mettaient en scène et créaient leur propre identité en tant que couple et comme individus ; nous nous attarderons spécialement au cas de de Saint Phalle. Aussi, nous nous interrogerons sur les rôles que ces deux artistes ont joué à l'intérieur de leur collaboration ; sur la façon dont

---

<sup>13</sup> Linda Nochlin, *loc. cit.*, p. 231.



cela se perçoit au sein de leurs œuvres communes aussi bien que par la manière dont cela a été construit médiatiquement.

Le premier chapitre de ce mémoire se consacrera à l'étude des collaborations entre artistes de sexe opposé — en particulier celles qui se sont inscrites au courant du XX<sup>e</sup> siècle. En premier lieu, il sera nécessaire de revenir sur le mythe de l'individualité de l'artiste au sein des mondes de l'art avant de pouvoir proposer une définition de la collaboration artistique. Dans l'optique de répondre à un exercice définitionnel de la collaboration artistique, les différenciations existant entre plusieurs termes liés à celui de « collaboration » seront alors relevées. Nous soulignerons ensuite le fait qu'il existe de multiples définitions de ce genre de pratique artiste. Néanmoins, une seule sera retenue pour les besoins de ce mémoire. Pour continuer, un portrait des différents types de collaboration artistique sera dressé. Les caractéristiques générales ainsi que les modes et les catégories de la collaboration artistique seront alors dégagées. Finalement, une analyse de la collaboration au sein des couples d'artistes sera réalisée à l'aide de cas de figure représentatifs. Ceux-ci permettront de pointer les diverses positions que les femmes artistes occupent par rapport à leur collaborateur, leur conférant généralement un second rôle. Le rôle de la femme en tant que théoricienne/commissaire sera exemplifié par Cossje van Bruggen, collaboratrice de Claes Oldenburg. La relation artistique commune qu'a entretenue Marina Abramovic avec Ulay permettra d'illustrer le rôle de la femme comme moitié d'un « *two-headed body*<sup>14</sup> » — d'une entité artistique bicéphale. Enfin, les femmes artistes peuvent également apparaître comme des marchandes, des galeristes ou encore des impresarios vis-à-vis de leur collaborateur. Le cas de Jeanne-Claude à l'égard de Christo, qui constitue probablement l'exemple le plus prégnant de ce rôle joué par les femmes au sein de leur collaboration, permettra d'en faire ressortir les principales dynamiques.

---

<sup>14</sup> Charles Green, « Doppelgangers and the third force : the artistic collaborations of Gilbert and George and Marina Abramovic/Ulay », *Art Journal*, 59:2, (2000) : p. 42.

Ainsi, ce premier chapitre servira principalement à montrer comment s'organise la collaboration entre certains couples d'artistes éminents ciblés. Nous pourrions alors répondre aux questions suivantes : les membres formant ces couples d'artistes collaborateurs ont-ils des pratiques distinctes en dehors de leur collaboration, quels rôles occupent-ils au sein de leur duo, de quelle façon se séparent-ils le travail, etc.? L'examen du fonctionnement de leur collaboration ainsi que l'analyse d'une œuvre commune de ces artistes permettront de comprendre comment leur collaboration prend forme dans l'art et à travers celui-ci. Cette entreprise trouvera toute son importance lorsqu'il faudra, au chapitre suivant, dégager le caractère atypique de la collaboration qu'a entretenue de Saint Phalle avec Tinguely.

Le deuxième chapitre s'attardera à la collaboration artistique de Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely. De premier abord, les biographies respectives des deux artistes seront brièvement présentées. Ensuite, un portrait condensé de leur collaboration s'étant étendue sur trois décennies sera réalisé. En guise de deuxième point sera effectuée une analyse des œuvres monumentales collaboratives de de Saint Phalle et Tinguely. Celles-ci seront séparées en trois catégories selon lesquelles les deux artistes occupent des positions différentes l'un par rapport à l'autre — à savoir les œuvres dites de collaboration, les œuvres créées collaborativement mais attribuées à tort à de Saint Phalle ou Tinguely et les projets pour lesquels de Saint Phalle devient architecte et Tinguely, assistant. Une description de ces divers rôles sera effectuée, puis illustrée par le biais d'analyse d'œuvres types. Pour la première catégorie d'œuvres monumentales collaboratives, le *Paradis fantastique* (1966-1967), la *Fontaine Stravinsky* (1983) et la *Fontaine de Château-Chinon* (1987-1988) seront retenus. *Hon* (1966) et le *Cyclop* (1969-1994) représenteront les sculptures monumentales de la deuxième catégorie. Quant aux projets contenus dans la dernière catégorie, le *Golem* (1971-1972) et le *Jardin des Tarots* (1978-2002) serviront de cas emblématiques. Enfin, il sera montré en quoi la collaboration qu'a

entretenu de Saint Phalle avec Tinguely va à l'encontre des conceptions quant à la création en couple.

Cela étant dit, il s'agira alors d'analyser dans ce deuxième chapitre les œuvres communes monumentales de Saint Phalle et Tinguely à partir d'un angle méthodique. En s'attardant spécifiquement aux dynamiques constituant la production artistique commune des deux artistes, il sera possible, d'une part, de comprendre de quelle façon se déploie leur manière de travailler ensemble. D'autre part, cela permettra de souligner que leur collaboration va à l'encontre des conceptions concernant les couples d'artistes détenant une pratique artistique commune. En répondant aux mêmes questions qui auront été posées dans le premier chapitre par rapport au fonctionnement des différents couples d'artistes collaborateurs, mais cette fois à l'égard de celui composé par Saint Phalle et Tinguely, l'aspect exceptionnel de ce dernier s'en verra éclairé.

Le dernier chapitre de ce mémoire se consacrera à l'étude des représentations de Niki de Saint Phalle et Tinguely dans les médias, ainsi qu'à leur mise en scène médiatique. Étant donné que ce chapitre portera spécifiquement sur les aspects identitaires genrés et sexués relevant de la collaboration de Saint Phalle et Tinguely, il sera essentiel d'expliquer certains éléments théoriques fondamentaux reliés à cette question. Notre angle d'analyse se voulant féministe, le concept de performance de l'identité et du genre dans les études féministes et *queer* sera convoqué pour mener à bien notre étude. Il sera également nécessaire de montrer quels rôles jouent les médias dans l'élaboration identitaire de l'artiste. Pour ce faire, un survol historique de la représentation médiatique des artistes ainsi qu'une description des concepts de *star system* et d'« *artist-as-celebrity* » seront réalisés. La troisième partie du chapitre servira à mettre en lumière la création et la mise en scène du personnage de Saint Phalle. La complexité et l'ambiguïté de la figure artistique de la sculptrice seront alors exposées. Au regard des *Tirs*, œuvres réalisées dans les années 1960, il sera montré de quelle façon l'artiste utilise sa

féminité comme une stratégie visant à déconstruire les conceptions genrées sur l'art dans une optique féministe. Le dernier point du chapitre s'attardera enfin à expliquer comment la collaboration peut être considérée chez de Saint Phalle comme un moyen de revendication féministe. Par le biais de ses représentations médiatiques, le couple mythique formé par de Saint Phalle et Tinguely met de l'avant une image inversée du couple d'artistes collaborateurs tel qu'il est généralement appréhendé. Les archives photographiques et vidéographiques concernant les deux artistes seront alors exploitées afin de mettre l'accent sur leur mise en scène visiblement intentionnelle.

En bref, le troisième chapitre de ce mémoire se vouera à une analyse du couple formé par Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely tel qu'il se mettait en scène et était représenté dans les médias. Cette analyse servira à montrer de quelle manière la sculptrice a construit son image par rapport à celle de son compagnon afin de s'émanciper des rôles socialement et historiquement attribués aux hommes et aux femmes. Le fait de se pencher sur les archives filmiques et photographiques des deux artistes permettra de dégager le caractère atypique de leur collaboration.

Par le biais de ce mémoire, notre contribution à la discipline vise à combler un certain manque concernant la recherche et la documentation sur la collaboration que Niki de Saint Phalle a maintenue avec Jean Tinguely. Notre étude s'inscrit également en continuité avec la relecture actuelle de l'œuvre de la plasticienne et permet d'approfondir la compréhension de son travail artistique sous un tout autre angle. De manière globale, l'objectif est de mieux comprendre les collaborations entre artistes de sexe opposé, en particulier depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle ; comprendre la construction identitaire de Niki de Saint Phalle à travers les médias et l'autofiction à partir des années 1960 ; finalement, démontrer que sa collaboration avec Tinguely a permis à de Saint Phalle de soutenir ce qu'elle tentait

également de montrer à travers ses propres œuvres, c'est-à-dire « prouver qu'une bonne femme peut faire les choses les plus importantes de son époque<sup>15</sup>. »

---

<sup>15</sup> Niki de Saint Phalle citée dans Laurent Condominas et Mélanie Gourarier, *Niki de Saint Phalle. Le Jardin des Tarots*. (Arles : Actes Sud, 2010), p. 70.

## CHAPITRE I

### LA COLLABORATION ARTISTIQUE ENTRE ARTISTES DE SEXE OPPOSÉ

Dans un monde de l'art où la signature de l'artiste<sup>16</sup> — en tant que signifiant de son individualité, de son génie ou de l'authenticité de l'œuvre — est d'importance capitale, quelle place occupe la collaboration artistique? L'histoire de l'art a manifesté peu d'intérêt quant à l'étude de la création à plusieurs. En effet, malgré les débats sur « la mort de l'auteur<sup>17</sup> » et sur les réseaux d'acteurs du monde de l'art<sup>18</sup>, il lui est encore difficile de se départir du dogme de l'œuvre considérée comme « incarnation » de l'individualité et de l'originalité de l'artiste. Profondément ancré depuis la Renaissance et ayant atteint son paroxysme dans l'art moderne, cette conception se trouve ébranlée lorsque se cachent deux auteurs derrière une seule œuvre<sup>19</sup>. Le philosophe Étienne Souriau explique donc que « ce phénomène de collaboration peut paraître paradoxal et même scandaleux aux tenants des théories

---

<sup>16</sup> La signature de l'artiste connaît une mutation profonde à la Renaissance qui enclenchera le phénomène de l'individualisation de l'artiste. En effet, elle trouve désormais sa place au sein du tableau et non plus en marge ou sur le cadre. Ce changement survient au même moment qu'apparaissent les premières biographies d'artistes et participe ainsi à « la longue histoire de l'émergence d'une figure singulière de l'artiste ». À partir du Romantisme, la signature et le « régime de la singularité en art » trouvent toute leur importance. À cette époque, la construction de l'identité artistique passe par la signature. Cependant, cette dernière sera seulement considérée comme « objet de réflexion et de savoir » au XIX<sup>e</sup> siècle, alors qu'elle devient synonyme d'authenticité et qu'elle influe sur l'authentification et la valeur économique de l'œuvre. Comme Charlotte Guichard le souligne, la signature, le nom de l'artiste, comportent une dimension « magique » qui permettent de « transformer une image en une œuvre d'art. » Charlotte Guichard, « La signature dans le tableau aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : identité, réputation et marché de l'art », *Sociétés & Représentations*, 1:25, (2008) : p. 47-57. <http://dx.doi.org/10.3917/sr.025.0047>

<sup>17</sup> Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*. (Paris : Seuil, 1984 [1968]), p. 61-67 ; Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur? », *Dits et écrits*, Tome I. (Paris : Gallimard, 2001 [1969]), p. 817-849.

<sup>18</sup> Howard Becker, *Les Mondes de l'art*. (Paris : Flammarion, 2010 [1982]).

<sup>19</sup> Eléonore Duchêne, *op. cit.*, p. 9-10.

esthétiques selon lesquelles l'œuvre d'art doit être essentiellement l'expression d'une personnalité<sup>20</sup>. »

Pourtant, si nous nous fions au survol historique qu'effectue l'historien de l'art Robert Hobbs dans son essai « *Rewriting History : Artistic Collaboration Since 1960*<sup>21</sup> », la collaboration n'a rien de nouveau. Elle est, en effet, une pratique fondamentale au sein des guildes artistiques du Moyen Âge. Toutefois, dès la Renaissance, l'individualité de l'artiste est prônée comme étant à la base de toute reconnaissance artistique, et ce, jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Par la suite, aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, quelques courants artistiques renouent avec la tradition. L'importance de la production de masse pousse certains artistes à vouloir se défaire du processus d'émancipation individuelle de l'artiste. Ainsi, ils créent une nouvelle forme d'art participatif en s'inspirant du modèle des guildes médiévales. À titre d'exemples, l'école et, par extension, le courant artistique du Bauhaus ont pour objectif de fonder une pratique éminemment moderniste en s'inspirant du modèle des guildes. Le travail collectif devient alors un mode privilégié pour créer des prototypes d'objets de qualité, dans le but de les produire en industrie. Si les membres du Bauhaus ne constituent pas l'unique exemple de travail collectif parmi les avant-gardes, leur position collaborative ne fait cependant pas consensus. De multiples artistes qui leur sont contemporains choisissent la voie de l'individualisme, qui triomphe avec l'Expressionnisme abstrait.

Effectivement, dans les années 1950, les Expressionnistes abstraits établissent une nouvelle conception et de nouveaux standards de l'individualité à partir du mythe romantique, c'est-à-dire du culte du génie artistique. Jackson Pollock devient la figure dominante de cette période en incarnant de manière singulière le rôle du

---

<sup>20</sup> Étienne Souriau et Anne Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*. (Paris : PUF, 2010), p. 433.

<sup>21</sup> Robert Hobbs, « *Rewriting History : Artistic Collaboration Since 1960* », dans *Artistic Collaboration in the Twentieth Century*, sous la dir. de C. Jafee McCabe. (Washington, D.C. : Smithsonian Institution Press, 1984), p. 64-87.



héros extraordinaire ; l'artiste solitaire qui, guidé par son génie, produit ses œuvres sans concevoir d'avance ce qu'il va réaliser. Le geste de peindre devient alors une finalité et non un moyen de réalisation de l'œuvre. Ainsi, l'individualisme et l'originalité de l'artiste sont portés à leur paroxysme. L'œuvre d'art devient l'expression de l'individu et de sa propre subjectivité, voire même le processus qui mène à l'individuation en termes jungiens<sup>22</sup>.

En réaction au mythe créé autour de Pollock par les représentations médiatiques et le discours critique, certains artistes vont faire du mythe de l'individualité artistique le sujet même de leur pratique artistique, en le détournant parfois de manière ironique. C'est le cas d'Andy Warhol qui évacuera toute notion d'individualité de ses œuvres en les produisant non pas dans un atelier, mais dans une usine, la *Warhol's Factory*, où une horde d'assistants participent à leur élaboration. Selon Hobbs, une nouvelle forme d'art collaboratif émerge avec la *Warhol's Factory* et rend désormais possible un éventail tout entier de création participative.

Ainsi, la création collaborative se manifeste de diverses façons en art. Ce chapitre traitera particulièrement de la collaboration artistique entre artistes de sexe opposé, dans le but de dégager les caractéristiques et les dynamiques essentielles de ce type de pratique. Avant toute chose, nous reviendrons sur le mythe de l'individualité de l'artiste ; la compréhension de ses fondements étant indispensable afin de traiter la question de la collaboration artistique. Nous tenterons ensuite de dégager une définition de la collaboration artistique à partir des multiples définitions qui peuvent en être observées dans la littérature sur le sujet. Par la suite, nous recenserons les différents types de collaborations, pour finalement nous pencher sur les couples d'artistes collaborateurs. Nous centrerons alors notre analyse sur trois couples en particulier, à savoir Cossje van Bruggen et Claes

---

<sup>22</sup> Luc Beaubien, *L'expérience mystique selon C. G. Jung. La voie de l'individuation ou la réalisation du Soi*. (Thèse de doctorat non publiée). (Université Laval, Québec, 2009).



Oldenburg, Marina Abramovic et Ulay ainsi que Jeanne-Claude et Christo, afin d'examiner le fonctionnement de leurs pratiques collaboratives.

### 1. Le mythe de l'individualité de l'artiste au sein des mondes de l'art

D'après Robert Hobbs, une certaine tendance de l'histoire de l'art conserve une vision très individualisée de la figure de l'artiste. Il affirme que la plupart des historiens de l'art, et ce encore aujourd'hui, montrent une certaine réticence à abandonner leurs croyances dans la conception de l'artiste qui crée seul, se fiant à son inspiration. Pour lui, la discipline est restée cantonnée au sein de ce qu'il nomme « *the great person theory* ». En ce sens, il explique, qu'en histoire de l'art, l'accent est généralement mis sur le caractère unique des œuvres et que la notion de génie<sup>23</sup> est souvent invoquée par les auteurs dans le but de légitimer la production d'un artiste<sup>24</sup>. Ainsi, l'image conventionnelle de « l'artiste seul » est un cliché qui a largement été véhiculé par le biais de l'histoire de l'art, des représentations

---

<sup>23</sup> Le génie en histoire de l'art peut être compris comme « [une] aptitude, [une] faculté supérieures de l'esprit portées au-delà du niveau commun. » Il s'agit d'un ensemble d'« aptitudes innées ». Dans cet emploi, le terme de génie connote souvent l'idée du surhumain. Le génie réside dans un don, une sensibilité qui est propre à un individu. L'artiste de génie est doté d'une intuition qui le pousse à inventer des règles, des procédés au fur et à mesure qu'il produit son œuvre. En ce sens, la notion de génie s'oppose à l'idée de collaboration. Centre national de ressources textuelles et lexicales, « Génie », dans *CNTRL*, (2012). Récupéré le 22 février 2016 de <http://www.cnrtl.fr/definition/g%C3%A9nie>. Effectivement, les historiens de l'art Ernst Kris et Otto Kurz expliquent que « ni l'éducation ni l'exercice ne forment le génie artistique, [...] il s'agit d'une aptitude déjà présente, la "*physis*" antique. Cette vue revêt la forme suivante : l'artiste naît artiste. » Ernst Kris et Otto Kurz, *La légende de l'artiste : un essai historique* (4<sup>e</sup> éd.). (Paris : Éditions Allia, 2010), p. 59. Il va s'en dire qu'en histoire de l'art, le génie — étant intrinsèquement lié à l'intellect — a été attribué aux hommes plutôt qu'aux femmes artistes (les qualités intellectuelles étant traditionnellement conférées aux hommes et les qualités manuelles, aux femmes). Linda Nochlin, *op. cit.* ; Constance Classen, « The scented womb and the seminal eye. Embodying gender codes through the senses », *The Color of Angels, Cosmology, Gender and the Aesthetic Imagination*. (New York/Londres : Routledge Editor, 1998).

<sup>24</sup> Robert Hobbs, *loc. cit.*, p. 64.

médiatiques des artistes, de l'évaluation du marché de l'art basée sur l'authenticité et l'originalité, et du discours commun. D'un côté, ce cliché, qui paraît désormais avoir été normalisé<sup>25</sup>, favorise le culte d'individus dont les œuvres, considérées comme le fruit de leur génie, atteignent des prix extraordinaires sur le marché de l'art. De l'autre, il mène à une fausse conception de la création artistique qui est loin d'être solitaire.

Dans un même ordre d'idées, pour Vera John-Steiner, il n'en demeure pas moins une fiction que les artistes travaillent de manière isolée et que l'accomplissement artistique soit uniquement le résultat de talents individuels<sup>26</sup>. À cet effet, elle rappelle ce que le sociologue de l'art Howard Becker a écrit dans son ouvrage *Les Mondes de l'art* : « *the artist [...] works in the center of a network of cooperating people whose work is essential to the final outcome*<sup>27</sup>. »

Pour Becker, il n'y a ni œuvre ni génie en soi. L'œuvre ne peut exister que grâce à un réseau qui lui permet d'être créée et exposée. Parallèlement, si génie il y a, c'est justement à cause d'un réseau qui décide collectivement qu'une personne — un artiste — en particulier est représentative du concept de génie, tel qu'établi à une période donnée dans un contexte artistique spécifique. L'œuvre et le statut de l'artiste sont alors intrinsèquement dépendants de la société et de la coordination d'un ensemble d'acteurs. De plus, le savoir étant toujours collectif, quiconque veut créer doit se baser sur le savoir et les expériences de ses prédécesseurs et de ses contemporains. De ce fait, la coopération se trouve au cœur de ces divers réseaux. De là la thèse de Becker que les mondes de l'art sont organisés autour et par des réseaux de multiples acteurs — créateurs, assistants, techniciens, institutions, critiques, spectateurs, etc. — qui coopèrent à la production d'une œuvre. Ainsi, la

<sup>25</sup> Charles Green, *The Third Hand. Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*. (Minneapolis : University of Minnesota Press, 2011), p. IX.

<sup>26</sup> Vera John-Steiner, *Creative Collaboration*. (New York : Oxford University Press, 2000), p. 4. Récupéré le 15 juin 2015 de <http://www.myilibrary.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048?ID=75976>.

<sup>27</sup> Howard Becker, *Art worlds*. (Berkeley : University of California Press, 1982), p. 25.

théorie de Becker démystifie les croyances en l'autonomisation de l'art et en la singularité du génie artistique<sup>28</sup>.

Toutefois, la théorie du sociologue ne permet pas de qualifier toute œuvre d'art comme étant collaborative, et ce, même si l'expérience réelle de la création et de la diffusion de celle-ci est fondamentalement collective. En effet, le caractère collectif du réseau au sein duquel une œuvre est créée et diffusée ne détermine pas l'œuvre en tant que telle, mais influe sur cette dernière, sa réception, sa dissémination, etc. ; alors qu'une œuvre créée en collaboration par deux ou plusieurs artistes est entièrement déterminée par ceux-ci.

## 2. Définitions

### 2.1. Différenciation entre les termes « collaboration », « coopération », « collectif » et « participation »

Selon Maria Lind, les notions de « collaboration », « coopération », « collectif » et « participation » sont souvent confondues bien que toutes aient leurs propres connotations<sup>29</sup>. Dans un même ordre d'idées, Katharina Schlieben souligne que ces termes ne plaisent pas à tous les protagonistes du monde de l'art. En effet, certains considèrent qu'ils sont trop fonctionnels et qu'ils ne révèlent pas la complexité des

---

<sup>28</sup> Howard Becker, « Chapitre premier : Mondes de l'art et activité collective ». *Les Mondes de l'art*. (Paris : Flammarion, 2010 [1982]), p. 27-63.

<sup>29</sup> Maria Lind, « The Collaborative Turn », dans *Taking the Matter into Common Hands : On Contemporary Art and Collaborative Practices*, sous la dir. de Billing, J., Lind, M. et Nilsson, L. (Londres : Black Dog Publishing, 2007), p. 17.

processus de travail qu'ils impliquent<sup>30</sup>. Pour l'artiste français Pierre Alechinsky, par exemple, le mot « collaboration » est inapproprié dans un contexte artistique étant donné qu'il rappelle certains événements historiques récents et connote une conspiration avec l'ennemi. Selon lui, comme le rapporte Hobbs, un autre mot est nécessaire pour désigner le concept de collaboration en art : « [...] *we need a word that will express clearly and succinctly what it means when one hand knows what the other hand is doing*<sup>31</sup>. »

Dans son essai « The Collaborative Turn<sup>32</sup> », Lind tente de déterminer les différents sens des concepts évoqués précédemment afin de mieux les départager les uns des autres. Elle propose que la collaboration peut être décrite ainsi :

*Collaboration refers abstractly to all processes wherein people work together — applying both to the work of individuals as well as larger collectives and societies. As an intrinsic aspect of human society, the term is used in many varying contexts such as science, art, education, and business*<sup>33</sup>.

Suivant cette description, la collaboration apparaît comme un concept ouvert, extensible et inclusif. Ainsi, « collaboration » est un terme générique servant à désigner toute méthode de travail nécessitant plus d'un seul participant. Par ailleurs, le concept de « coopération » « [...] *emphasises the notion of working together and mutually benefiting from it*<sup>34</sup> », alors que le mot « collectif » « [...] *gives an echo of working forms within a socialist social system*<sup>35</sup>. » Enfin, la notion de « participation » est plus largement associée à la création d'un contexte au sein

---

<sup>30</sup> Katharina Schlieben, « Polyphonous Language and Construction of Identity : its Dynamic and its Crux », dans *Taking the Matter into Common Hands : On Contemporary Art and Collaborative Practices*, sous la dir. de Billing, J., Lind, M. et Nilsson, L. (Londres : Black Dog Publishing, 2007), p. 32.

<sup>31</sup> Pierre Alechinsky cité dans Robert Hobbs, *loc. cit.*, p. 86.

<sup>32</sup> Maria Lind, *loc. cit.*, p. 15-31.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

duquel les participants peuvent prendre part à quelque chose — un projet, une œuvre, etc. — déjà créé, mais sur lequel ils peuvent avoir un impact<sup>36</sup>.

## 2.2. La collaboration artistique : définitions multiples

Au cours de nos recherches, nous avons relevé certaines définitions de la collaboration artistique, élaborées par les divers auteurs que nous avons lus, qui nous ont semblé particulièrement pertinentes et auxquelles nous voulons nous raccrocher. Parallèlement à la théorie de Becker, John Roberts et Stephen Wright fournissent une définition plutôt large de la collaboration artistique : « *Collaboration is that space of interconnection between art and non-art, art and other disciplines, that continually tests the social boundaries of where, how, with what, and with whom art might be made*<sup>37</sup>. » Bien qu'elle paraisse satisfaisante à première vue, cette description nous semble pourtant incomplète. Effectivement, Roberts et Wright laissent entendre que la collaboration est seulement « un espace d'interconnexion entre l'art et le non-art, et entre l'art et les autres disciplines ». Qu'en est-il alors de l'« espace d'interconnexion » existant au sein même de la discipline artistique — entre deux artistes, par exemple, ou encore entre deux formes d'art telles la sculpture et la peinture ? Il faudrait donc compléter la définition donnée par Roberts et Wright en ajoutant que la collaboration est un « espace d'interconnexion » au sein même du monde de l'art, entre deux ou plusieurs protagonistes et potentiellement entre les différents médiums artistiques.

Par ailleurs, la définition de Roberts et Wright ne tient pas compte d'un aspect qui nous semble fondamental au sein du concept de « collaboration » ; celui de l'identité. La collaboration en art peut être interprétée comme un moyen de redéfinition de

---

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> John Roberts et Stephen Wright, « Art and collaboration », *Third Text*, 18:6, (2004) : p. 2. <http://dx.doi.org/10.1080/0952882042000284934>.

l'identité artistique et de la notion d'auteur. En effet, l'identité devient multiple au sein d'un travail collaboratif. Si elle ne réside plus en une seule et unique personne qui serait considérée comme la source de quelconque génie, elle n'est pas non plus le résultat simple d'une addition. En ce sens, Charles Green propose une définition qui tient compte de l'aspect identitaire inhérent à la collaboration artistique : « *Artistic collaboration is a special and obvious case of manipulation of the figure of the artist, for at the very least collaboration involves a deliberately chosen alteration of artistic identity from individual to composite subjectivity*<sup>38</sup>. » Cette définition ajoute un élément clé à notre exercice définitionnel de la collaboration artistique.

Lorsque réunies, la définition proposée par Roberts et Wright, à laquelle nous avons ajouté un élément, ainsi que celle de Green semblent englober les aspects fondamentaux de la notion de « collaboration artistique » et rejoindre — tout en précisant — la définition large qu'en donne Hobbs à laquelle nous adhérons : « *A concept of creating that does not separate but instead integrates, that does not make ego the subject but instead is attuned to some function outside the individual, isolated self*<sup>39</sup>. »

Enfin, la définition que proposent Anne et Étienne Souriau de la collaboration artistique rejoint de manière globale notre conception de cette pratique. Les auteurs définissent celle-ci comme étant un « travail commun » pouvant « se dire au sens plus large de toute coopération quels que soient les rapports, par exemple de subordination, de ceux qui l'exécutent<sup>40</sup>. » Ils restreignent toutefois leur définition en ajoutant qu'une collaboration ne peut être nommée comme telle « que lorsque les deux coopérants ont part au travail d'invention et de création, et méritent tous deux le titre d'auteur<sup>41</sup>. » Cette observation nous semble juste, en partie du moins. En effet, il faut marquer une certaine différence entre une collaboration entretenue

<sup>38</sup> Charles Green (2011), *op. cit.*, p. X.

<sup>39</sup> Robert Hobbs, *loc. cit.*, p. 79.

<sup>40</sup> Étienne Souriau et Anne Souriau (dir.), *op. cit.*, p. 432.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 432-433.

par un artiste et son assistant, par exemple, où l'artiste est généralement le seul à créer et où l'assistant doit suivre les instructions de ce dernier ; et celle entre deux artistes où habituellement les deux prennent part au processus créatif. Cependant, nous ne rejoignons pas les Souriau en ce qui concerne la dernière partie de leur définition. Nous comprenons l'idée qu'ils proposent, c'est-à-dire que le mérite d'un artiste soit garant de son statut. Elle nous semble cependant trop subjective. De cette façon, quiconque pourrait juger du statut d'auteur d'un artiste selon ses propres critères et déterminer s'il le mérite ou non.

Bref, la collaboration artistique est une pratique dont la définition et le fonctionnement sont compris différemment d'un auteur à un autre. Il n'y a donc ni définition fixe ni caractéristiques précises de la collaboration en art. Pour certains, la collaboration peut fonctionner de manière hiérarchique — dans le cas où un artiste travaille avec un assistant par exemple. Pour d'autres, la collaboration artistique ne peut avoir lieu que d'égal à égal.

Pour les besoins de ce mémoire, nous proposons qu'un travail collaboratif existe dès que la création d'une œuvre nécessite plus d'une personne. Toutefois, une collaboration entre un artiste et son assistant et une collaboration entretenue par deux artistes reconnus comportent des différences qui se doivent d'être soulignées. La différence primordiale réside en le fait que *l'identité individuelle des coopérants est consciemment délaissée au profit d'une identité mixte et d'une subjectivité composite* dans le cas où deux artistes collaborent. Par conséquent, nous retiendrons dans le cadre de notre recherche une définition plutôt large de la collaboration artistique : *La collaboration est une pratique artistique qui prend forme entre un artiste et une ou plusieurs autres personnes (assistant, artiste, commissaire, théoricien, historien, auteur, etc.) lorsqu'ils décident communément et volontairement de créer une ou des œuvres de manière collective.*



### 3. Types de collaboration en art

#### 3.1. Caractéristiques générales de la collaboration artistique

Un travail artistique doit respecter certaines conditions et caractéristiques afin d'être considéré comme une collaboration. Les auteurs que nous avons lus en dégagent plusieurs. Vera John-Steiner aborde la collaboration artistique sous un angle historico-culturel et féministe. Selon elle, les artistes qui entretiennent une collaboration doivent absolument se sentir engagés dans un projet commun<sup>42</sup>. Dans le cas où deux artistes reconnus décident communément de travailler ensemble, il est important qu'ils aient des rôles et des responsabilités égaux<sup>43</sup>. Toutefois, selon la définition présentée dans la section précédente et qui sert de fondation à ce mémoire, il faut noter qu'un rapport d'égalité n'est pas essentiel au sein d'un travail collaboratif — tel est le cas entre un artiste et son assistant par exemple. Quoi qu'il en soit, dans tout type de collaboration, le respect est primordial. En outre, John-Steiner souligne le rôle crucial de l'esprit critique entre les collaborateurs afin que la collaboration soit profitable<sup>44</sup>. Dans un même ordre d'idées, elle ajoute : « *For a partnership to be truly creative [...] multiple perspectives, complementarity in skills and training, and fascination with one's partners contributions are also essential*<sup>45</sup>. » Il est également capital que chaque partenaire respecte les capacités de l'autre. Par ailleurs, John-Steiner remarque que les duos ou les groupes d'artistes ne sont pas statiques. La plupart des collaborations comprennent des périodes de complémentarité ainsi que des moments de conflit et de travail indépendant. Des tensions peuvent apparaître lorsqu'un désir de reconnaissance ou d'égalité n'est pas

---

<sup>42</sup> Vera John-Steiner, *op. cit.*, p. 13

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 142.



atteint ou lorsqu'il y a un déséquilibre au sein des responsabilités de chaque collaborateur<sup>46</sup>.

La manière dont les collaborateurs communiquent entre eux est fondamentale pour plusieurs auteurs. Tout comme Katharina Schlieben, John-Steiner soutient l'importance de la communication et du dialogue au sein d'une collaboration<sup>47</sup>. Pour Hobbs, le dialogue est au cœur même d'une œuvre d'art collaborative et il devient essentiel que le spectateur participe à cet échange :

*When we look at a collaborative work of art, we are examining a dialogue or conversation between artists. And we do not dumbly gaze, awestruck with aesthetic pleasure ; we must participate by thinking about the interaction that takes place and actually start interacting with the art ourselves<sup>48</sup>.*

Il avance que l'art collaboratif donne lieu à une expérience plus dynamique et plus impliquée par rapport à l'œuvre — tant du côté des artistes que du côté du spectateur — que tout autre type d'art. De plus, la collaboration fournit aux artistes un moyen alternatif d'observer et de réagir au monde qui les entoure<sup>49</sup>.

### 3.2. Modes et catégories de collaboration artistique

Plusieurs modes et catégories de collaborations artistiques peuvent être identifiés. Tout d'abord, Roberts relève deux modèles de collaborations : « le modèle artisanal de travail d'équipe » et le « mode collectif de collaboration ». Le premier se caractérise par une collaboration « *in which the directed labour of others (artist-*

---

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 18. ; Katharina Schlieben, *loc. cit.*, p. 9

<sup>48</sup> Robert Hobbs, *loc. cit.*, p. 85.

<sup>49</sup> *Ibid.*

*assistants and technicians) is subordinated to the signature style of the artist*<sup>50</sup>. » Comme nous l'avons expliqué plus tôt, la *Warhol's Factory* consiste en une version moderne de ce modèle de collaboration. Le « mode collectif de collaboration », quant à lui, correspond plutôt au modèle « laboratoire » des avant-gardes « *in wich the technical procedures of various disciplines are brought into critical exchange and alignment*<sup>51</sup>. » Le Bauhaus, entre autres, représente ce modèle de collaboration, comme nous l'avons souligné précédemment.

John-Steiner, quant à elle, distingue deux autres modes de collaboration : le mode de « collaboration intégrante » et le « mode complémentaire de collaboration ». Les différences entre ces deux modèles résident dans la structure, les rôles et les méthodes de travail<sup>52</sup>.

*[A]n integrative collaboration [...] transforms both the field and the participants. In such a collaboration partners frequently suspend their differences in style. While creating a new vision, they can experience a profound sense of bonding. This pattern contrasts with the complementary mode of collaboration, in which differences in training, skill, and temperament support a joint outcome through division of labor*<sup>53</sup>.

La collaboration entre Georges Braque et Pablo Picasso — qui mène au cubisme au début du XX<sup>e</sup> siècle — est caractéristique de ce premier mode dit « intégratif », alors que celle entretenue par Niki de Saint Phalle avec Jean Tinguely pourrait être représentative du mode « complémentaire ». En effet, la collaboration qu'entretiennent ces derniers se distingue par l'union de deux styles artistiques différents qui se complètent : coloré et figuratif chez de Saint Phalle et monochrome et abstrait chez Tinguely. Nous reviendrons plus amplement sur le sujet dans le prochain chapitre.

---

<sup>50</sup> John Roberts. « Collaboration as a problem of art's cultural form ». *Third Text*, 18:6, (2004) : p. 557-558. <http://dx.doi.org/10.1080/095288204200028496>.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 558.

<sup>52</sup> Vera John-Steiner, *op. cit.*, p. 124.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 70.

Charles Green détermine plusieurs autres types de collaboration au sein de son ouvrage *The Third Hand : Collaboration in Art From Conceptualism to Postmodernism*<sup>54</sup>. Le type de collaboration qui intéresse particulièrement l'historien dans le cadre de son étude regroupe les artistes qui reconnaissent leur collaboration en tant que telle comme une œuvre à part entière<sup>55</sup>. Deux exemples prégnants de ce genre de collaboration sont Gilbert and George ainsi que Marina Abramovic et Ulay. En effet, pour ces artistes, la collaboration donne lieu à ce que Green appelle un « *collaborative self-effacement*<sup>56</sup> ». En plus d'être auteurs de l'œuvre, les artistes deviennent sujets de celle-ci, voire même l'œuvre en tant que telle<sup>57</sup>. Parallèlement, Green définit une autre catégorie qui inclut les collaborations de courte durée qui préservent l'individualité de l'artiste. À titre d'illustration, il mentionne la collaboration qu'entretiennent Warhol et Jean-Michel Basquiat, qui s'effectue sporadiquement entre 1982 et 1987, dans le cadre de laquelle le style de chaque artiste est préservé<sup>58</sup>.

En outre, Green remarque qu'un autre genre de collaboration prend forme durant la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit des collaborations de longue durée au sein d'un collectif dont les critères d'adhésion sont plutôt larges et fluides. Entre autres, Green mentionne le collectif Tim Rollins and K.O.S (Kids of Survival)<sup>59</sup>. En effet, dès le début de son mandat comme enseignant dans le Bronx en 1981, l'artiste Tim Rollins et ses élèves développent une stratégie de collaboration qui combine l'apprentissage de la lecture et de l'écriture à la production d'œuvres d'art. Au fil des années, le groupe s'élargit et les élèves se succèdent<sup>60</sup>.

---

<sup>54</sup> Charles Green (2011), *op. cit.*

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. XIII.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> Par le biais de leur travail, Gilbert and George deviennent de véritables sculptures humaines. Pour ce qui est de Marina Abramovic et Ulay, nous en reparlerons ultérieurement dans ce chapitre.

<sup>58</sup> Charles Green (2011), *op. cit.*, p. XIII.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> Frye Museum, « Tim Rollins and K.O.S : a history », *Frye*. (2016). Récupéré le 24 février 2016 de <http://fryemuseum.org/exhibition/3315/>.

Une autre catégorie répertoriée par Green considère les collaborations de longue durée existant entre un artiste et son assistant « attitré » dont le crédit des œuvres revient à l'artiste seul. À cet effet, il mentionne le cas de Frank Stella et de son assistante Paula Pelosi, sans qui certaines œuvres n'auraient pu exister, mais dont la contribution est restée pour ainsi dire invisible<sup>61</sup>. En outre, Green relève une forme particulière de collaboration entre frères et sœurs ainsi qu'entre jumeaux et jumelles. Jake et Dinos Chapman et The Wilson Sisters font partie de ce type de duos qui émergent en Europe et en Amérique du Nord au début des années 1990<sup>62</sup>. Enfin, il distingue un dernier type de collaboration qui comprend les collaborations basées sur un engagement à long terme ou à vie entre des couples ou des membres de la même famille<sup>63</sup>. Ce genre de collaboration nous intéresse principalement puisque Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely s'y inscrivent.

#### 4. La collaboration au sein des couples d'artistes

L'histoire de l'art a connu bon nombre d'artistes s'étant unis ou ayant vécu une relation sentimentale. Des ouvrages comme *Les couples mythiques de l'art*<sup>64</sup> ou encore *Artists in Love. From Picasso and Gilot to Christo and Jeanne-Claude : A Century of Creative and Romantic Partnerships*<sup>65</sup> retracent les noms de ces artistes qui ont marqué la discipline par leur histoire d'amour : Frida Kahlo et Diego Rivera, Lee Miller et Man Ray, Salvador Dalí et Gala, Max Ernst et Dorothea Tanning, Auguste Rodin et Camille Claudel, Alfred Stieglitz et Georgia O'Keeffe, Lee Krasner et

<sup>61</sup> Charles Green (2011), *op. cit.*, p. XIV.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> La différence entre le type de collaboration entre frères et sœurs et celui-ci se situe dans le temps. Ce type de collaboration concerne spécifiquement le travail collaboratif de longue durée.

<sup>64</sup> Alain Vircondelet, *Les couples mythiques de l'art*. (Paris : Beaux Arts, 2011).

<sup>65</sup> Veronica Kavass, *Artists in Love. From Picasso and Gilot to Christo and Jeanne-Claude : A Century of Creative and Romantic Partnerships*. (New York : Welcome Books, 2012).

Jackson Pollock, Jasper Johns et Robert Rauschenberg, Emilia et Ilya Kabakov, Claude et François-Xavier Lalanne, Sophie Taeuber et Jean Arp, Coosje van Bruggen et Claes Oldenburg, Christo et Jeanne-Claude, Marina Abramovic et Ulay, ainsi que Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely reviennent souvent parmi les plus cités. Bien que tous soient artistes, seulement quelques-uns de ces couples ont entretenu une collaboration.

À ce propos, Eléonore Duchêne établit une distinction entre « couples d'artistes » et « duos artistiques »<sup>66</sup>. De la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au XX<sup>e</sup> siècle, le phénomène des couples d'artistes apparaît. Il s'agit généralement d'une femme et d'un homme artistes qui s'unissent, partagent leur vie et leur atelier sans pour autant travailler ensemble. Dès le début des années 1960, une nouvelle manière de faire se propage et permet de constituer une différenciation entre ces deux appellations. Effectivement, certains couples d'artistes commencent à créer à deux. Il s'agit là d'un véritable tournant dans la conception de la création en art qui s'effectue désormais ensemble de manière volontaire. Pour les besoins de ce mémoire, nous utiliserons « couples d'artistes » et « duos d'artistes » comme des synonymes tout en gardant à l'esprit la distinction que nous venons de souligner. Le concept de « couple » est, à nos yeux, important à conserver, car il inclut des notions que le terme de « duo » ne permet pas d'englober. En effet, le concept de « duo » représente deux personnes travaillant conjointement ; alors que celui de « couple » illustre la relation intime qu'entretiennent deux personnes. Nous utiliserons l'expression « couples d'artistes collaborateurs » afin de marquer une certaine différence lorsqu'il pourrait y avoir confusion.

Camille Claudel et Auguste Rodin sont généralement perçus comme les premiers artistes dont les liens amoureux auraient conduit à une collaboration. Toutefois, certains spécialistes se questionnent sur la nature de leur travail : fut-elle

---

<sup>66</sup> Eléonore Duchêne, *op. cit.*, p. 15.

réellement collaborative? Certes, il a été démontré que des échanges et des influences ont ponctué la production de chacun des deux sculpteurs, que des œuvres auraient été créées à quatre mains et que certaines sculptures attribuées à Rodin auraient en fait été réalisées par Claudel. Somme toute, il reste délicat de qualifier leur travail de collaboratif lorsque, de son vivant, l'« élève » est ainsi restée dans l'ombre du « maître »<sup>67</sup>.

Si nous nous fions aux observations de Rafael Pic, « la création plastique à quatre mains [...], née avec la libération sexuelle dans les années 1960<sup>68</sup> », est une invention du XX<sup>e</sup> siècle. Rares sont donc les couples collaborateurs à émerger sur la scène artistique avant 1960. Hobbs abonde dans le même sens : les couples sont véritablement devenus d'importants collaborateurs autour des années 1970. Parmi les plus proéminents, il nomme Christo et Jeanne-Claude, Hilla et Bernd Becher, Helen Mayer Harrison et Newton Harrison, Cossje van Bruggen et Claes Oldenburg ainsi qu'Anne et Pierre Poirier<sup>69</sup>. À ce jour, les récentes recherches portant sur la collaboration artistique et la redécouverte de certaines femmes artistes permettent d'étendre la période historique et d'élargir cette liste. En effet, certains couples ayant collaboré bien avant les années 1970 se doivent d'être mentionnés : Sophie Taeuber-Arp et Jean Arp ainsi que Sonia Terk-Delaunay et Robert Delaunay, par exemple. Dans les deux cas, il s'agit de collaborations ponctuelles. En effet, Sophie Taeuber-Arp et Jean Arp ont mené chacun une carrière artistique individuelle, tout en travaillant ensemble sur des projets collectifs. Quant à Sonia et Robert Delaunay, ils ont également eu des carrières distinctes, tout en travaillant ensemble à l'élaboration d'une nouvelle théorie sur la lumière et les couleurs : l'orphisme. Ces

---

<sup>67</sup> Rafael Pic, « Les secret de la création à deux. Une invention du XX<sup>e</sup> siècle », *Beaux Arts Magazine*, 272, (2007) : p. 40. Dans le cas de Camille Claudel et Rodin, il semble qu'il n'y ait pas eu une réelle volonté de travail collaboratif de la part des deux artistes voilà pourquoi il est délicat de qualifier ainsi leur travail. Rappelons que selon notre définition de la collaboration artistique, le travail collectif doit être volontairement et communément choisi par toutes les personnes impliquées et concernées par celui-ci.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> Robert Hobbs, *loc. cit.*, p. 74.

deux couples d'artistes ont donc créé dans une émulation constante sans toutefois collaborer fréquemment à l'élaboration d'œuvres communes.

D'autres artistes tels Marina Abramovic et Ulay, Emilia et Ilya Kabakov, Nancy Reddin et Edward Kienholz, ainsi que Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely doivent également être ajoutés à la liste de Hobbs. Ces derniers possèdent pour la plupart une carrière distincte de celle de leur compagne ou de leur compagnon, mais entretiennent une collaboration de manière particulière, que ce soit à long terme ou pendant une période importante de leur production. Notons cependant que ce ne sont pas tous les couples-collaborateurs qui fonctionnent de la même façon. Comme le souligne Hobbs : « *Some are acknowledged collaborators, others are forced, and still others seem to be innovative and integrative, depending on the complete cooperation of both members*<sup>70</sup>. » Dans un même ordre d'idées, John-Steiner constate que certains couples-collaborateurs vivent et travaillent ensemble, partageant toujours le même espace, alors que d'autres sont plus sélectifs par rapport à l'espace et aux projets qu'ils choisissent de partager<sup>71</sup>.

Un des enjeux importants de la collaboration entre les deux membres d'un couple est celui de leur rôle spécifique en relation à leur genre<sup>72</sup>. En effet, les rôles qu'occupent la femme et l'homme au sein d'une collaboration artistique sont fréquemment le reflet de ceux qui leur sont attribués socialement à une période et dans un contexte donnés. Du moins, c'est ce que plusieurs historiens d'art ont constaté des couples d'artistes : l'effacement généralisé des artistes femmes derrière leur mari ou leur compagnon. Les femmes artistes ont généralement été perçues comme de pâles copies, de faibles imitatrices de leurs compagnons, ne possédant pas assez d'originalité pour être considérées comme de véritables

---

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Vera John-Steiner, *op. cit.*, p. 37.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 24.



compétitrices<sup>73</sup>. Cependant, certaines d'entre elles font exception en ce qu'elles tentent de prouver leur égalité par rapport à leur collaborateur. Les éditrices de l'ouvrage *Significant Others : Creativity & Intimate Partnership*, Whitney Chadwick et Isabelle de Courtivron, ont étudié la question :

*We started with the assumption that, given our culture's emphasis on solitary creation, one is always constructed as Significant, and the partner as Other, and concluded with the realization that although this schema remains powerful, the truths which we are learning to decipher are indeed much more interesting*<sup>74</sup>.

Les différents essais réunis dans *The Significant Others* suggèrent que, malgré le fait que la plupart des couples-collaborateurs n'aient pas réussi à échapper aux stéréotypes sociaux concernant la masculinité et la féminité, plusieurs ont cependant réussi à négocier de nouvelles relations par rapport à ceux-ci<sup>75</sup>. C'est dans cette lignée que nous réaliserons notre étude de la collaboration entretenue par Niki de Saint Phalle avec Jean Tinguely.

#### 4.1. Les rôles joués par la femme dans un couple d'artistes

Au fil de nos recherches sur les différents couples d'artistes collaborateurs, nous avons remarqué que la femme reste souvent dans l'ombre de son partenaire ou qu'elle occupe un statut qui ne correspond pas tout à fait à celui de l'artiste en tant que tel. En effet, la majorité de la littérature portant sur le sujet concerne avant tout l'artiste mâle et son travail artistique. En deuxième temps, généralement à titre d'information complémentaire, et ce, souvent entre parenthèses, est précisée sa

---

<sup>73</sup> Whitney Chadwick et Isabelle de Courtivron. « Introduction », dans *Significant Others. Creativity and Intimate Partnership*, sous la dir. de Chadwick, W. et de Courtivron, I. (Londres : Thames and Hudson, 1993), p. 10.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 8.



collaboration avec sa compagne ou son épouse. L'homme sera couramment mis de l'avant puisqu'il a, dans la majorité des cas, déjà fait sa place au sein du monde de l'art. Contrairement à ce que nous pourrions penser, une femme artiste qui maintient une collaboration avec un homme artiste n'obtient donc pas plus facilement de reconnaissance ; elle doit plutôt redoubler d'efforts si elle souhaite se dégager, d'une part, de l'ombre involontairement jetée sur elle par son compagnon et, d'autre part, du mythe voulant que l'artiste soit de sexe masculin. Rudy Chiappini résume bien cette situation : « [...] *during the life, or at least during the period of the relationship, the woman's creations are inevitably pushed into the background, perhaps because they are too much in synch, and therefore in competition, with those of the man*<sup>76</sup>. »

En outre, si leur apport à la production artistique commune est considéré comme fondamental par leurs collaborateurs, les femmes artistes semblent occuper des rôles bien particuliers au sein de leur couple. En effet, en observant trois couples d'artistes collaborateurs spécifiques, à savoir Coosje van Bruggen et Claes Oldenburg, Marina Abramovic et Ulay ainsi que Jeanne-Claude et Christo, nous pouvons dégager entre autres trois positions particulières que tiennent les femmes lorsqu'elles collaborent avec leur partenaire : la femme en tant que théoricienne/commissaire, la femme comme moitié d'une entité artistique bicéphale et la femme comme galeriste/marchande.

Nous nous sommes limitées à l'analyse de ces trois couples-collaborateurs pour des raisons d'ordres pratique et par souci de concision. Dans la mesure où il existe encore trop peu de recherches effectuées sur les couples d'artistes collaborateurs en tant que tels, nous avons arrêté nos observations sur ceux dont la revue de la littérature nous permettait de les étudier de manière plus approfondie. De plus, afin

---

<sup>76</sup> Rudy Chiappini, « Christo and Jeanne-Claude », *Christo and Jeanne-Claude*. (Milan : Skira / Lugano : Museo d'arte moderna della Città di Lugano, 2006), p. 15.

d'assurer le bien-fondé de notre étude, nous avons volontairement restreint notre analyse aux collaborations contemporaines à celle que de Saint Phalle entretient avec Tinguely ou celles qui l'ont précédée. Nous souhaitons également pouvoir faire des liens évidents entre les couples d'artistes collaborateurs que nous allions étudier et celui formé de de Saint Phalle et Tinguely. C'est pourquoi nous avons retenu deux couples dont les œuvres sont monumentales, Coosje van Bruggen et Claes Oldenburg ainsi que Christo et Jeanne-Claude, et un couple lié à l'art de la performance, Marina Abramovic et Ulay.

#### 4.1.1. La femme en tant que théoricienne/commissaire

Dans certains couples d'artistes, un rôle de théoricienne ou de commissaire plutôt que d'artiste peut être associé à la femme à cause des études qu'elle a réalisées. En effet, certaines femmes artistes ayant reçu une formation d'historienne de l'art ont parfois du mal à être considérées comme des artistes par la critique et, paradoxalement, par l'histoire de l'art. Travaillant en collaboration avec un artiste déjà reconnu, on leur reconnaît plutôt un rôle subalterne ou de support. Loin de sous-estimer leur apport à la production artistique commune, on ne considère tout simplement pas qu'elles puissent également agir à titre d'artistes. Elles restent donc toujours dans l'ombre de leur collaborateur, malgré elles. Cela est le cas de Coosje van Bruggen qui a vu les critiques s'intéresser beaucoup plus à son mari, Claes Oldenburg, qu'à elle-même bien qu'ils aient collaboré pendant plus de 30 ans.

#### 4.1.1.1. Cossje van Bruggen et Claes Oldenburg

La première rencontre de Cossje van Bruggen et Claes Oldenburg (fig. 1) a lieu en 1971 alors qu'ils contribuent tous deux à l'exposition *Sonsbeek 71*, à Arnhem aux Pays-Bas ; lui y expose *Trowel 1* (1971) — une sculpture monumentale d'un déplantoir — et elle édite le catalogue de l'exposition<sup>77</sup>. Van Bruggen fait tout de suite part à Oldenburg d'une critique de son œuvre : la couleur argentée du déplantoir le fait davantage ressembler à une spatule à tarte. Selon elle, il aurait été plus judicieux de choisir la couleur bleue des combinaisons de chauffe afin de renforcer l'iconographie de l'objet<sup>78</sup>. Oldenburg lui propose alors de collaborer à une nouvelle version de sa sculpture qui prendrait en compte ses suggestions. En 1976, la version définitive de *Trowel 1*, peinte en bleu, prend place au Kröeller-Muller Museum d'Otterlo, aux Pays-Bas. Elle est signée conjointement par Oldenburg et van Bruggen<sup>79</sup>.

La question du « Qui fait quoi? » demeure un point sensible pour le couple même après plus de 30 ans de collaboration. Cela vient du fait que la critique s'intéresse généralement davantage à Oldenburg qu'à van Bruggen. L'historien de l'art Germano Celant souligne que, initialement, le rôle qu'occupe celle-ci au sein de leur duo ne touche pas directement à la création des œuvres : « [...] *from 1975 through 1979, van Bruggen's role was to verify and critically read semantic informational quantities of Oldenburg's work through his notes, texts, and theoretical analyses* [...]»<sup>80</sup>. » Au fil des années, elle complexifie cependant sa contribution dans l'élaboration des œuvres : « *Van Bruggen's task is to bring out the iconic efficiency of thought and theory, of storytelling and aesthetic invention, through words and writing*

<sup>77</sup> Rebecca Dimling Cochran, « Creativity loves company », *Art & Antiques*, 30:6, (2007) : p. 52.

<sup>78</sup> Carol Kino, « Van Bruggen et Oldenburg : 30 ans d'épopée », *Beaux Arts Magazine*, 271, (2007) : p. 55.

<sup>79</sup> Veronica Kavass, *op. cit.*, p. 191.

<sup>80</sup> Germano Celant, « Claes Oldenburg and Cossje van Bruggen : urban marvels », *Claes Oldenburg and Cossje van Bruggen*. (Milan : Skira, 1999), p. 28.

— *which can emerge from associative images evoked by both members of the artistic team*<sup>81</sup>. »

En 1981, alors qu'ils travaillent sur *Flashlight* (fig. 2) — une lampe de poche géante qui se trouve sur le campus de l'Université du Nevada à Las Vegas —, ils réalisent l'importance de leur collaboration. Van Bruggen et Oldenburg n'avaient pas planifié travailler de manière collaborative à long terme :

*We did not set out to work together, [précise van Bruggen], but because we were living together, Claes would ask me things and I would answer. It turned out that I often saw the same subject from a different point of view. It grew more and more rich because always, where one had a blind spot, the other would fill it in*<sup>82</sup>.

*Flashlight* s'est avérée le point tournant à partir duquel leur entraide est devenue une collaboration. En effet, la sculpture dans sa version finale ne peut être attribuée ni l'un ni à l'autre ; il s'agit plutôt du résultat de leurs échanges et du partage de leurs idées<sup>83</sup>. « *I said, " Okay, now we go on or we don't go on and I will never say a word again "*, [explique van Bruggen]. *That was the point that we began to work together*<sup>84</sup>. »

Le couple d'artistes qualifie leur collaboration comme « *a true unity of opposites*<sup>85</sup> ». En effet, van Bruggen accorde une attention particulière au sens inhérent des sculptures, les plaçant non seulement dans le cadre contextuel qui leur correspond, mais aussi dans celui plus large de l'histoire de l'art. De son côté, Oldenburg aborde sa production artistique avec une approche formaliste. Il tente de traiter ses œuvres sur leur plan esthétique donnant une importance particulière à leurs

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>82</sup> Coosje van Bruggen citée dans Rebecca Dimling Cochran, *loc. cit.*, p. 53.

<sup>83</sup> Rebecca Dimling Cochran, *ibid.*

<sup>84</sup> Coosje van Bruggen citée dans *ibid.*

<sup>85</sup> Rebecca Dimling Cochran, *ibid.*

caractéristiques visuelles et à la manière dont elles sont construites<sup>86</sup>. La collaboration leur permet donc de créer des œuvres complètes et complexes tant sur le plan du fond que de la forme. En ce qui concerne leur façon de procéder à la création de leurs sculptures, ils suivent généralement le même schéma. Van Bruggen énonce le concept et Oldenburg dessine :

*First you talk about it. Then you have the drawings, which I do but we work out together, [explique-t-il]. Then we get into a model and that model goes through several stages. It starts out very simple and it gets more complicated, and the more complicated it gets, the closer it gets to realization.*

*Often it is my vision through Claes' hand, [ajoute van Bruggen]. But then also it is sometimes Claes' vision, which is then changed by me in composition or configuration. Each work is different<sup>87</sup>.*

De plus, van Bruggen se charge également des négociations avec les différents interlocuteurs qu'ils doivent rencontrer à partir du début de la création d'une œuvre jusqu'à son exposition<sup>88</sup>.

En bref, la formation initiale de van Bruggen en histoire de l'art semble contribuer à minimiser son statut d'artiste. De plus, la position qu'elle occupe au sein de la collaboration qu'elle entretient avec Oldenburg paraît d'autant plus renforcer le fait que la critique et les historiens de l'art la perçoivent davantage comme une théoricienne qu'une artiste<sup>89</sup>.

---

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen cités dans Rebecca Dimling Cochran, *ibid.*

<sup>88</sup> Carol Kino, *loc. cit.*, p. 56.

<sup>89</sup> Ce modèle de collaboration entre une femme et un homme artistes pourrait également englober le travail collaboratif d'Emilia et Ilya Kabakov ainsi que celui d'Helen Mayer Harrison et Newton Harrison. En effet, les deux femmes ne détiennent pas initialement de formation artistique. Tout en participant à la conception des œuvres, elles sont alors souvent appelées à faire usage de leurs expériences de travail antérieures. Il est à noter que, par rapport à certains aspects, la façon de collaborer des Kabakov se rapprocherait aussi du modèle de collaboration selon lequel la femme occupe le rôle de galeriste/marchande et que celle des Harrison s'apparenterait davantage au modèle de collaboration selon lequel la femme devient la moitié d'une entité artistique bicéphale. Charles Green (2001), *op. cit.*, p. 99.

#### 4.1.2. La femme comme moitié d'une entité artistique bicéphale

Certains couples d'artistes collaborateurs sont tellement fusionnels qu'ils fonctionnent comme un corps à deux têtes ou une entité artistique bicéphale ; leurs deux personnes devenant une troisième. Charles Green explique ce phénomène ainsi :

*Both [artists] re-created themselves as distant, spectralized apparitions in which a doppelganger — a third, phantom identity created by team effort — obscured the individual artists. [...] Another entity therefore emerges : collaboration could create a third hand — the authorial excess of an invisible actor<sup>90</sup>.*

La production artistique commune de Marina Abramovic et Ulay (Uwe Laysiepen) reflète en tout point ce type de collaboration au sein de laquelle l'homme et la femme ne font qu'un : leur collaboration devenant œuvre d'art à part entière.

##### 4.1.2.1. Marina Abramovic et Ulay

Marina Abramovic et Ulay se rencontrent le 30 novembre 1975, le jour de leur anniversaire respectif, à Amsterdam alors qu'ils sont tous deux invités à réaliser une performance pour une chaîne de télévision hollandaise. Une forte attraction mutuelle les pousse à en apprendre davantage l'un sur l'autre. Thomas McEvilley, ami et collaborateur des deux artistes, explique en quoi cette intense connexion est si particulière :

*Their superstitious intuitive impulses were further aroused by the discovery that they were born on the same day (November 30, he in '43, she in '46), and that in certain ways they looked like brother and sister and*

---

<sup>90</sup> Charles Green (2000), *loc. cit.*, p. 38-40.

*had developed similar eccentricities : for example, each [...] had his or her long hair bound with chopsticks when they met. [...] They were fugitives or desperadoes when they met, and each responded with passionate recognition to the desperation in the other*<sup>91</sup>.

À partir de ce moment, Marina Abramovic et Ulay entrent dans une symbiose qui durera cinq ans — leur collaboration s'étendra toutefois au-delà de cette période, jusqu'en 1988<sup>92</sup>. Ainsi, jusqu'au début des années 1980, ils vivent ensemble dans une vieille camionnette parcourant l'Europe sans jamais s'installer à un endroit fixe. C'est durant cette période qu'ils commencent leur première série de performances collaboratives intitulée *Relation Works*. Ces performances mettent en évidence leur intimité. Elles consistent, par exemple, à se tenir nus face à face dans l'embrasement étroite d'une porte alors que les spectateurs doivent passer entre eux (*Relation in Time*, 1977), ou encore à être assis en silence dos à dos attachés par les cheveux pendant 17 heures sans interruption (*Imponderabilia*, 1977)<sup>93</sup>.

McEvelley explique que si les termes « *Relation Works* » réfèrent explicitement à la série de performances exécutées entre 1976 et 1979, les œuvres plus récentes d'Abramovic/Ulay<sup>94</sup> reprennent essentiellement la même forme : « [Ulay] brings his insight and [Abramovic] brings hers, and the essence of the work is that these relate to one another in a mutually constitutive way : neither viewpoint could exist without the

---

<sup>91</sup> Thomas McEvelley, « Great walk talk », *Art, Love, Friendship*. (New York : McPherson & Company, 2010), p. 69.

<sup>92</sup> Leur collaboration ne semble presque pas entrecoupée de moments de création artistique individuelle. Excepté l'œuvre *An Abstract Painter Walks Across Red Square Followed by Two Figurative Painters in Civilian Clothes* d'Ulay, réalisée alors qu'Abramovic participe à un rassemblement d'artistes ayant lieu à Ponape en 1980, rien ne paraît les avoir détournés de leur pratique artistique commune. James Westcott, « Ulay : 1975-1988 », *When Marina Abramović Dies : A Biography*. (Cambridge : MIT Press, 2010), p. 147-150.

<sup>93</sup> Veronica Kavass, *op. cit.*, p. 182.

<sup>94</sup> Marina Abramovic et Ulay sont aussi connus sous le nom Abramovic/Ulay dans le cadre de leur collaboration. Katartzyňa Michalak fait remarquer dans son texte « Performing life, living art: Abramovic/Ulay and Kwiekulik. » que la barre oblique accentue « *the poetics of polarization* » présentent dans leur art. Katartzyňa Michalak, « Performing life, living art : Abramovic/Ulay and Kwiekulik », *Afterimage*, 27:3, (1999) : p. 15.



*other, which has shaped it as both action and reaction*<sup>95</sup>. » Depuis le début de leur pratique artistique commune, les deux artistes se perçoivent comme des parties d'un « *two-headed body* » — « corps à deux têtes » — comme si une troisième force hermaphrodite, complètement indépendante d'eux-mêmes, était créée par le biais de leur collaboration<sup>96</sup>. Lors d'une entrevue publiée en 1978 par le journal *Flash Art*, Abramovic/Ulay expliquent leur manière de concevoir leur collaboration :

*Ulay : [...] a single artist, a single person, can't get the results we do. We have two impulses of two people, and there is one result.*

[...]

*Marina Abramovic : The man is only half and the woman is only half. Together they're perfect. [...] We're a man-and-woman. I am half, he is half, and together we are one. And one can do more than half*<sup>97</sup>!

Dans leurs performances *Relation in Time* et *Breathing In/Breathing Out* (1977) (fig. 3), Abramovic/Ulay se présentent manifestement comme les deux moitiés réunies d'un être double ; ils sont, dans le premier cas, attachés l'un à l'autre par les cheveux et, dans le second cas, unis par leur bouche.

Ni Abramovic ni Ulay ne tiennent de rôles spécifiques dans leur collaboration. Abramovic explique qu'aucun des deux n'utilise l'autre lors de leurs performances : « *We're both completely free during performances. I can stop and he can stop when we want. The end of each performance is always open, neither of us knows how it'll end. We don't plan it*<sup>98</sup>. » La collaboration qu'entretiennent les deux artistes peut donc être considérée comme une œuvre en tant que telle ; Abramovic/Ulay étant à la fois auteurs, sujets et matériaux de l'œuvre. En effet, ils utilisent leurs propres corps afin

<sup>95</sup> Thomas McEvelley, « Ethics, aesthetics and relation », *Art, Love, Friendship*. (New York : McPherson & Company, 2010), p. 59.

<sup>96</sup> Charles Green (2000), *loc. cit.*, p. 42.

<sup>97</sup> Elena Kontova, « Marina and Ulay. Half man, half woman. », *Flash Art*, 80-81, (1978) : p. 126. Réimprimé dans *Flash Art*, 41:261, (2008) : p. 126-127.

<sup>98</sup> *Ibid.*



de créer ensemble une performance qui ne pourrait être réalisée que par eux-mêmes, et qui semble tester en quelque sorte les limites de leur propre collaboration. McEvelley abonde en ce sens : « *Their artwork since beginning to work together in 1976 has both derived from and spoken about the act of collaboration ; the collaboration, in turn, derives from and is about the artwork*<sup>99</sup>. »

En 1988, Abramovic/Ulay réalisent *The Great Wall Walk* (fig. 4), leur ultime performance collaborative. « *For years they had taken refuge in each other; now each of them would have to be separately reborn*<sup>100</sup>. » Cette séparation prend la forme d'une marche sur la Grande Muraille de Chine. Abramovic part de l'extrémité est de la Muraille, localisée près de l'estuaire de la mer Jaune et Ulay commence à l'extrémité ouest, qui jouxte le désert de Gobi. Selon les explications d'Abramovic, cela a une signification particulière : « *Ulay, as a fire, as a male, starts from the desert. And I start, as a female, as water, from the sea*<sup>101</sup>. » Pendant 90 jours, les deux artistes parcourent au total plus de 3800 km des 5150 km que mesure la Grande Muraille. Ils se rejoignent le 27 juin 1988 à Shenmu dans la province de Shaanxi, au milieu d'un pont situé sur le col d'une montagne, près de temples bouddhistes, taoïstes et confucéens. McEvelley, qui a documenté leur performance, témoigne de ce moment particulier durant lequel Abramovic et Ulay se séparent en tant que collaborateurs, mais également en tant que couple : « *As they walked up to each other and embraced, temple horns wailed around them*<sup>102</sup>. » Ainsi, leur rencontre au terme de ce périple de 90 jours met fin à leur collaboration des treize dernières années.

Pour Abramovic, il était devenu essentiel d'y mettre un terme. En effet, lorsqu'un de ses amis lui a demandé si elle avait peur de mourir sur la Grande Muraille, elle a répondu qu'elle mourrait si elle ne menait pas à terme ce projet. « *The Walk was to be, for her, an unflinching demonstration of independence and inner strength that*

<sup>99</sup> Thomas McEvelley, *loc. cit.*, p. 58.

<sup>100</sup> Thomas McEvelley, « *Great Walk Talk* », *loc. cit.*, p. 70.

<sup>101</sup> Marina Abramovic citée dans Véronica Kavass, *op. cit.*, p. 183.

<sup>102</sup> Thomas McEvelley, *loc. cit.*, p. 150.

*would free her from the relationship and give her back to herself*<sup>103</sup>. » Bref, il semble que la collaboration fusionnelle qu'elle entretenait avec Ulay ne lui permettait plus de s'épanouir personnellement et artistiquement. Il fallait qu'elle se sépare de cette entité artistique bicéphale afin de se retrouver elle-même en tant qu'artiste et être indépendant. Ce modèle de collaboration semble alors s'appliquer davantage aux couples d'artistes collaborateurs qui, comme Abramovic et Ulay, possédaient une pratique artistique individuelle avant leur rencontre. Toutefois, il concerne également les couples d'artistes dont la collaboration compose l'entièreté de leur pratique artistique et qui ne se sentent pas brimer par le fait de constituer une entité artistique bicéphale<sup>104</sup>.

#### 4.1.3. La femme comme marchande/galeriste

Dans certaines collaborations artistiques de couples, la femme semble agir comme une galeriste ou comme une marchande. Alors que l'homme s'occupe de créer des œuvres, la femme s'affaire à les vendre. Elle collabore également à l'élaboration des projets artistiques, mais rares sont les fois où elle initie le tout. Sans vouloir sous-estimer la contribution de Jeanne-Claude au sein de sa collaboration avec Christo et nier le fait qu'elle collabore réellement au processus de création d'œuvres communes, il nous semble qu'elle incarne parfaitement ce rôle.

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>104</sup> Ce modèle de collaboration pourrait alors comprendre le travail collaboratif d'Anne et Pierre Poirier, d'Hilla et Bernd Becher ainsi que celui d'Helen Mayer Harrison et Newton Harrison, comme nous l'avons souligné précédemment. Par exemple, « [...] *in the Poiriers's collaboration, individual artistic identity was subsumed. They insisted that a quite different author was constituted by their collaboration, not the combination of two subjectivities but a " new, invented author "*. » Charles Green (2001), *op. cit.*, p. 90.

#### 4.1.3.1. Jeanne-Claude et Christo

Jeanne-Claude et Christo (fig. 5) forment probablement ce qu'il conviendrait d'appeler le couple le plus connu de l'histoire de l'art. Leur longue et solide collaboration empêche tout spécialiste de l'art de séparer Jeanne-Claude de Christo ou Christo de Jeanne-Claude. Ces derniers sont nés tous les deux le 13 juillet 1935. La première vient d'une famille de la haute bourgeoisie française et le second est le fils d'immigrants bulgares en fuite de leur situation économique et sociale précaire ; les probabilités qu'ils se rencontrent sont minces<sup>105</sup>. Toutefois, cette rencontre a lieu en 1958, alors que Christo, jeune portraitiste en quête de commandes, est invité par la mère de Jeanne-Claude à peindre le portrait des membres de sa famille. Si Jeanne-Claude déclarera plus tard que « [sa] vie a commencé lorsque qu'[elle a] rencontré Christo<sup>106</sup> », ce dernier conserve un souvenir différent de cette première rencontre : « *She was very French and very beautiful in a blue dress. [...] It was very strange because I felt so nonexistent*<sup>107</sup>. » Le fossé social qui les sépare est alors évident.

Ses études à l'Académie des beaux-arts de Sofia permettent à Christo de se forger une réputation en tant qu'artiste à Paris. Il fréquente alors le milieu artistique parisien, rencontre des artistes venant de partout, se rend aux musées et aux expositions. Jeanne-Claude, quant à elle, n'a pas fait d'études artistiques et l'univers de Christo lui est totalement inconnu. Au début des années 1960, lorsque Christo et Jeanne-Claude commencent à vivre ensemble, il est le seul à produire des œuvres. Puis, parallèlement aux premières expérimentations de Christo avec des emballages, Jeanne-Claude s'intéresse davantage à l'art. Elle l'accompagne à tous les événements artistiques auxquels il participe et celui-ci l'emmène au musée où il lui transmet toutes ses connaissances. Ainsi, Jeanne-Claude commence à être reconnue

---

<sup>105</sup> Rafael Pic, *loc. cit.*

<sup>106</sup> Veronica Kavass, *op. cit.*, p. 147.

<sup>107</sup> Christo cité dans Burt Chernow, *Christo and Jeanne-Claude : A Biography*. ( New York : St. Martin's Press, 2002), p. 61.

au sein de la sphère artistique parisienne ; toujours comme épouse de Christo, jamais comme artiste cependant.

Ce n'est qu'à partir des premiers projets d'emballages monumentaux à la fin des années 1960 que Jeanne-Claude et Christo commencent à entretenir une collaboration. Christo expliquera plus tard que « [leur] duo est une exigence de [leurs] projets, de la nature même de [leurs] projets<sup>108</sup> » ; c'est-à-dire qu'à partir du moment où ils ont eu l'idée de faire des emballages monumentaux, ils n'ont pu faire autrement que d'unir les compétences et les forces de chacun. Le début de leur collaboration correspond à la période à laquelle ils s'installent définitivement à New York. À cette époque, bien que Jeanne-Claude collabore à l'élaboration des œuvres dès leur conception, celles-ci ne sont présentées au public et aux médias que sous le nom de Christo. Il faudra attendre une trentaine d'années avant que le couple annonce et clarifie publiquement leur interdépendance artistique de longue date et, ainsi, reconnaître la cosignature de leurs œuvres passées et présentes<sup>109</sup>. Dans un entretien de 1998, Jeanne-Claude s'explique :

Il y a quatre ans, nous avons voulu dire les choses telles qu'elles sont, ce que nous n'avions pu faire auparavant. Lorsque nous sommes arrivés aux États-Unis en 1964, nous savions très bien que le nom d'un artiste serait difficile à établir. Il y avait déjà beaucoup d'artistes à New York. Par conséquent, nous étions conscients que notre duo pourrait difficilement être accepté. C'est pourquoi, nous avons décidé que nous allions jouer ce que l'on appelle en américain *Good cop, bad cop*. Christo serait l'artiste et moi je me présenterais comme l'administratrice des projets et le marchand des œuvres<sup>110</sup>. »

En effet, Jeanne-Claude se fait un honneur d'inviter les artistes et les autres protagonistes de la scène artistique new-yorkaise dans leur petit appartement de

---

<sup>108</sup> Janet Logan et André-L. Paré, « Christo et Jeanne-Claude : Une esthétique dialogique / Christo & Jeanne-Claude : *a dialogical aesthetic* », *Espace : Art actuel*. 45, (1998) : p.18. Récupéré le 26 novembre 2015 de <http://id.erudit.org/iderudit/9624ac>.

<sup>109</sup> Burt Chernow, *op. cit.*, p. 196.

<sup>110</sup> Jeanne-Claude citée dans André-L. Paré et Janet Logan, *loc. cit.*, p. 16.

SoHo afin de promouvoir et éventuellement vendre les œuvres de son mari. Certains de leurs convives — tel le marchand d'art Ivan Karp, associé à la galerie d'art Leo Castelli — n'apprécient guère ce rôle que se donne Jeanne-Claude : « *Jeanne-Claude gave her whole life to fiercely promoting Christo's art. [...] There was a kind of endless beseeching for his cause. It isn't unusual to find a dedicated artist's wife, but this was more intense*<sup>111</sup>. » Cependant, la majorité de leurs invités qualifient autant Jeanne-Claude que Christo de personnes charmantes et peu communes. Ce qui précède témoigne tout de même de la conviction avec laquelle Jeanne-Claude tient la position qui lui est attribuée au sein de son couple.

Bien que, publiquement, Jeanne-Claude et Christo se partagent distinctement les tâches au sein de leur collaboration, il n'y a en réalité que trois choses qu'ils ne font pas ensemble :

La première est que je ne fais pas de dessins, explique Jeanne-Claude. [...] je ne sais pas dessiner. Je suis devenue artiste uniquement par amour pour Christo. Dans nos conférences, je dis toujours : s'il avait été dentiste, je serais probablement devenue dentiste ! J'ai de la chance ! Donc, c'est lui qui fait tous les dessins. Et c'est lui qui met sur le papier nos idées, car parfois c'est mon idée, parfois c'est la sienne. [...] Deuxième chose que nous ne faisons pas ensemble : nous ne prenons jamais le même avion ; et la troisième chose, c'est que Christo n'a jamais eu la joie de travailler avec notre comptable<sup>112</sup>!

Toutefois, Christo insiste sur le fait que la majorité du travail est réalisée collaborativement :

*The drawings are the scheme for the project. After that, we do everything together : choose the rope, the fabric, the thickness of the fabric, the amount of fabric, the color ; we argue, and we think about it. Everybody*

<sup>111</sup> Ivan Karp cité dans Burt Chernow, *op. cit.*, p. 159.

<sup>112</sup> Michel Bousseyroux, Nicole Bousseyroux et André Ghigi, « Entretien avec Christo et Jeanne-Claude », *L'en-je lacanien*, 1:4, (2005) : p. 170-171. <http://dx.doi.org/10.3917/enje.004.0159>

*knows that we have worked together for over thirty years. There's no point in arguing about who does what. The work is all that matters*<sup>113</sup>.

Si Christo est d'avis qu'il n'est point nécessaire de discuter des rôles spécifiques que Jeanne-Claude et lui assument au sein de leur collaboration, nous considérons qu'il est tout de même pertinent de s'y attarder. D'ailleurs, Burt Chernow souligne que le couple doit être le premier à blâmer d'avoir entretenu cette fausse représentation de leur travail collaboratif :

*If there had been any misrepresentation of Jeanne-Claude's role, no one deserved more blame than the couple themselves. Beginning in the mid-1960s, they nurtured public personas that were as effective as they were misleading*<sup>114</sup>.

Pourquoi donc avoir attendu tout ce temps avant de révéler leur réelle façon de fonctionner entre eux? Le fait qu'il soit difficile pour des artistes européens de se créer une place sur la scène artistique new-yorkaise au début des années 1960 et d'être non pas un mais deux artistes à lancer une approche artistique complètement nouvelle ne sont pas les seules raisons pour lesquelles Christo et Jeanne-Claude ont gardé un certain silence sur leur manière de collaborer. En effet, cette dernière mentionne également les difficultés qu'ils auraient eues s'ils avaient avoué que des projets d'une telle ampleur étaient l'idée d'une femme :

Par exemple, les îles encerclées de Miami à Biscayne Bay, entourées de tissu rose qui flotte sur l'eau, ce *Surrounded Islands* (fig. 6) qui a l'air beaucoup plus féminin que tous nos autres projets, c'est mon idée, explique Jeanne-Claude. Mais à l'époque, au début des années 1980, nous ne l'avons dit à personne, sauf à notre famille de travail — les ingénieurs, les avocats. Mais nous ne l'avons jamais dit à la presse, car en 1981 nous essayions d'avoir le permis. Si nous avions dit : c'est l'idée d'une femme, il n'y aurait pas eu moyen d'obtenir le permis<sup>115</sup>.

<sup>113</sup> Christo cité dans Burt Chernow, *op. cit.*, p. 196.

<sup>114</sup> Burt Chernow, *ibid.*, p. 197.

<sup>115</sup> Jeanne-Claude citée dans Michel Bousseyroux, Nicole Bousseyroux et André Ghighi, *loc. cit.*, p. 171.

Certes, cette décision de mettre Christo de l'avant est évidemment une façon stratégique de pouvoir mener à terme leurs projets. D'un autre point de vue, cela peut être perçu comme une forme de résignation de la part d'une artiste femme quant à la société patriarcale et sa discrimination sexuelle. De plus, ce choix que fait le couple vient conforter le mythe de l'artiste qui se doit d'être de sexe masculin. Bref, si Jeanne-Claude est aujourd'hui considérée comme artiste à part entière, la stratégie de communication mise en place par le couple, qui a duré plus d'une trentaine d'années, renforce l'idée largement véhiculée par l'histoire de l'art que l'homme est l'unique artiste, le génie adulé, et que la femme n'est que son assistante travaillant dans l'ombre<sup>116</sup>.

Les trois approches que nous venons de présenter quant aux rôles que les femmes occupent par rapport à leur collaborateur mâle dans leur couple d'artistes ne permettent pas de constituer un compte-rendu exhaustif de la question. Cependant, ces trois catégories de rôles que nous avons formées — à savoir la femme comme théoricienne, la femme comme galeriste/marchande et la femme comme moitié d'une entité artistique bicéphale — sont les plus typiques. Elles nous permettent de mettre en évidence certaines dynamiques inhérentes au travail collaboratif des trois couples d'artistes observés et, plus largement, à la création commune entre artistes de sexe opposé.

---

<sup>116</sup> Le rôle qu'occupe Emilia Kabakov par rapport à son mari dans l'élaboration de leurs œuvres comporte des similitudes avec celui que détient Jeanne-Claude à l'égard de Christo : « *I get up at five and start work because there are lots of things that have to be arranged. Contacts, shipments and publications, cooking, everyday life — everything is on me. When we sit at breakfast we talk, and ideas come out. If there is a project, we define the concept and the details. Then Ilya goes to his studio and paints, and we get together again for lunch. We work until 4pm, and then we go for a walk or read or talk.* » Emilia Kabakov citée dans Flavia Foradini, « Kabakov go large in Paris », *The Art Newspaper*, 257, (2014) : p. 62. Par ailleurs, Jeanne-Claude et Christo ne forment pas le seul couple d'artistes ayant révélé a posteriori la cosignature de leurs œuvres. Cela a également été le cas pour Nancy Reddin et Edward Kienholz, ce qui nous permet d'identifier ces derniers en lien avec la collaboration entretenue par Jeanne-Claude et Christo et, par conséquent, avec ce troisième modèle de collaboration en particulier.



Maintenant que ces dynamiques ont été dégagées, nous pourrions relever des éléments de la collaboration de Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely qui nous permettront de montrer en quoi elle est atypique. Le prochain chapitre s'attardera à une analyse plutôt formelle de la collaboration menée par les deux sculpteurs. Nous observerons ainsi les mécaniques régissant le processus créatif collaboratif du couple tout en étudiant la manière dont sont créées leurs œuvres.



## CHAPITRE II

### LA COLLABORATION ARTISTIQUE ENTRE NIKI DE SAINT-PHALLE ET JEAN TINGUELY : LES ŒUVRES

Le deuxième chapitre de notre mémoire s'intéresse à la collaboration artistique qui s'est établie entre Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely. Il s'agira d'étudier cette dernière au regard des définitions et analyses présentées dans le précédent chapitre. Il sera ainsi possible de la comparer aux différents types de collaborations créatives entre artistes de sexe opposé afin d'en faire ressortir le caractère atypique. Nous nous attarderons particulièrement aux dynamiques composant leur travail collaboratif en observant la manière dont sont créées les œuvres collaboratives de ce couple. Nous verrons ainsi que la création commune de de Saint Phalle et Tinguely prend forme par le biais du jeu<sup>117</sup>, qui détient une place centrale dans leur manière de fonctionner en tant que couple collaborateur. Nous pourrions finalement constater que l'atypie de leur collaboration artistique réside dans le rôle d'assistant qu'occupe souvent Tinguely vis-à-vis de de Saint Phalle dans l'élaboration d'œuvres monumentales.

---

<sup>117</sup> La manière de collaborer qu'adoptent de Saint Phalle et Tinguely reflète un certain ludisme. La littérature sur le sujet compare souvent leur façon de collaborer à une partie de ping-pong ; l'un avance une idée, l'autre rebondit à partir de celle-ci et ainsi de suite. En outre, le jeu devient important pour eux lorsqu'il s'agit de déguiser ou d'altérer leur identité. Nous reviendrons à cette notion de jeu qui s'installe entre de Saint Phalle et Tinguely ultérieurement dans ce chapitre et dans le suivant.

## 1. Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely : une vie et une pratique artistique à la fois communes et respectives

Cette partie du chapitre servira à présenter de manière concise les biographies respectives de Niki de Saint Phalle et de Jean Tinguely, ainsi que leur parcours artistique individuel. Par la suite, nous dresserons un portrait global de l'étendue de leur collaboration depuis son début jusqu'à ce qu'elle prenne fin.

### 1.1. Biographie abrégée de Niki de Saint Phalle

Si l'on se fie aux autobiographies produites par Niki de Saint Phalle, son existence peut facilement être confondue avec celle d'une héroïne romanesque<sup>118</sup>. Les récentes études menées sur la plasticienne pointent d'ailleurs l'atmosphère de légende qui s'est installée autour de cette artiste. Effectivement, le fait que de Saint Phalle ait tenu un abondant discours sur sa propre vie — par le biais de correspondances entretenues avec ses amis, sa famille et ses amants, d'entrevues données à la radio, à la télévision et dans les journaux ainsi que par ses autobiographies — contribue à créer un certain mythe autour de sa personne. En effet, tout ouvrage autobiographique tend à l'autofiction. Comme le souligne Catherine Francblin, « on sait que l'écriture de sa propre vie par celui qui l'a vécue n'est jamais une pure et simple restitution, que toute vie écrite est réécrite<sup>119</sup>. » Il est donc important pour tout historien de l'art de savoir discerner les faits parmi la fiction quand vient le temps d'écrire la biographie d'un artiste. Toutefois, lors de

---

<sup>118</sup> Comme le note l'historienne d'art Catherine Francblin, « Parfois on soupçonne Niki de se laisser emporter par le plaisir de raconter ; on a l'impression qu'elle " brode " pour rendre son récit plus vivant. » Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 51. C'est comme si le récit de sa vie pouvait se résumer à quelques décisions importantes qu'elle a prises sur des coups de tête, des intuitions, des coups de cœur ou des coups de foudre, des moments de rage, etc. Tous ses choix paraissent résulter d'une incroyable spontanéité. Nous y reviendrons au prochain chapitre.

<sup>119</sup> *Ibid.*

l'analyse de ses œuvres, il est nécessaire de tenir compte de l'ensemble des écrits d'un artiste ; en particulier lorsque cet artiste se trouve marginalisé par la société dans laquelle il vit<sup>120</sup>. À ce propos, nous adhérons complètement à l'opinion d'Amelia Jones quant aux autobiographies de de Saint Phalle :

[celles-ci] ont toute leur place dans [ses] interprétations de son œuvre, car [elle] affirme, dans une posture féministe, que nous interprétons toujours l'art en fonction de ce que nous pensons connaître de l'artiste. Autrement dit, ces récits omniprésents font partie de la signification discursive de l'ensemble de son œuvre. La question est de savoir comment les utiliser<sup>121</sup>.

Nous tenterons donc d'utiliser avec discernement ces divers types de sources afin de les croiser avec des sources tierces et de commenter, d'une part, la vie et la carrière artistique de de Saint Phalle, et d'autre part, ses œuvres et sa collaboration avec Tinguely.

---

<sup>120</sup> Il est à noter que ce point de vue n'est pas universellement partagé. En effet, en 1968, Roland Barthes déclare : « [...] l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit. » Roland Barthes, *loc. cit.*, p. 61. Néanmoins, notre position se rapproche de celle d'auteurs tel Richard Dyer qui explique que si la figure de l'auteur peut parfois être évincée, il est indispensable d'en tenir compte dans les cas liés aux « *identity politics* ». Richard Dyer, « Believing in Fairies », dans *Inside/out: Lesbian Theories, Gay Theories*, sous la dir. de Fuss, D. (New York/Londres : Routledge, 1991), p. 185-201. Dans la même lignée, Amelia Jones se base sur le texte « Minimalism and Biography » d'Anna Chave afin de se positionner par rapport aux autobiographies et autres écrits personnels de de Saint Phalle : « Comme l'explique Anna Chave, ce genre de narration personnelle, chargée d'un fort contenu liée à des œuvres d'art d'une grande intensité expressive (phénomène plus courant chez les femmes, les homosexuels et les personnes marginalisées par les Blancs dans le contexte français et américain auquel Saint Phalle appartient), se prête à un " traitement critique personnalisé ". Dans ce type de situation, [...] il est important, ajoute-t-elle, de prendre en compte les récits biographiques et autobiographiques dans l'écriture de l'histoire de l'art, et d'évaluer, en tant qu'interprètes, la distance que nous prenons par rapport à ces éléments en fonction de notre investissement personnel. » Amelia Jones, « Wild maid, wild soul, a wild wild weed : les féminités féroces de Niki de Saint Phalle, vers 1960-1966 », dans *Niki de Saint Phalle : 1930-2002*, sous la dir. de Morineau, C. (éd. et commissaire d'exposition) et Rodriguez, A. (commissaire d'exposition). (Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 17 septembre 2014 au 2 février 2015), p. 156. C'est donc en fonction de ces perspectives que nous nous positionnons en faveur de la prise en compte de la figure de l'auteur et de ses écrits dans notre analyse de l'œuvre de de Saint Phalle.

<sup>121</sup> Amelia Jones, *ibid.*, p. 157.

Catherine Marie-Agnès Fal de Saint Phalle, dite Niki de Saint Phalle<sup>122</sup>, est née d'une mère franco-américaine et d'un père français à Neuilly-sur-Seine le 29 octobre 1930. Elle grandit, cependant, aux États-Unis ; pays qu'elle quitte pour la France en 1952, trois ans après son premier mariage avec l'écrivain et musicien américain Harry Mathews, avec qui elle aura deux enfants. La littérature portant sur de Saint Phalle relève souvent les mêmes événements afin de constituer le récit de sa vie. Avant d'emprunter la voie des arts visuels, de Saint Phalle souhaite devenir comédienne<sup>123</sup>. Elle travaille également comme mannequin ; elle pose pour de grands magazines tel *Harper's Bazaar* et paraît même en couverture des revues *Life Magazine* en 1949 (fig. 7) et *Vogue* en 1952. Sa connaissance de l'univers du théâtre et du mannequinat est un élément important qui lui permettra, en tant qu'artiste, de maîtriser l'image qu'elle projette d'elle-même en public et à travers les médias. Son désir de devenir artiste se manifeste lors d'un internement psychiatrique en 1953 lors duquel elle est diagnostiquée schizophrène<sup>124</sup>. Elle ressent alors une « pressante envie de peindre<sup>125</sup> » qui, selon elle, la sauve de sa maladie. Non sans difficulté, elle quitte alors mari et enfants afin de se consacrer complètement à sa nouvelle carrière, et ce, de manière totalement autodidacte<sup>126</sup>.

De ses premières gouaches réalisées en 1953, elle passe aux huiles en 1956, aux peintures-reliefs en 1959, aux assemblages et aux tableaux-cibles en 1960, puis à ses premières séances de tir, en 1961. Ces dernières la propulsent de manière fulgurante sur les devants de la scène artistique internationale<sup>127</sup>. Ayant eu « une

---

<sup>122</sup> « Agnès était mon prénom officiel. [...] Mais lorsque j'eus trois ou quatre ans, Maman me rebaptisa Niki. » Niki de Saint Phalle, *Traces. Une autobiographie. Remembering 1930-1949*, (Lausanne : Acatos, 1999), p. 49.

<sup>123</sup> Elle participe à plusieurs pièces de théâtre en tant qu'actrice.

<sup>124</sup> Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 52.

<sup>125</sup> Niki de Saint Phalle, *Harry and Me. The Family years*, (Zurich : Benteli, 2006), p. 52.

<sup>126</sup> Une remarque faite par la peintre Joan Mitchell pousse Niki de Saint Phalle à accomplir un tel geste : « " Tu es donc l'une de ces femmes d'écrivain qui fait de la peinture. " La remarque m'atteignit immédiatement. C'est comme si une flèche avait transpercé une partie extrêmement sensible de mon cerveau. » Niki de Saint Phalle citée par Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 74. Elle se sent dès lors obligée de quitter sa vie de famille afin d'être reconnue en tant qu'artiste.

<sup>127</sup> Niki de Saint Phalle sera invitée aux États-Unis et en Suède, entre autres, à tirer sur ses tableaux.

illumination » — « [elle imagine] la peinture se mettant à saigner<sup>128</sup> » —, Niki de Saint Phalle peint désormais à la carabine dans une atmosphère de fête foraine. En effet, elle tire à l'aide d'un 22 long rifle sur des planches de bois recouvertes de plâtre sous lequel des sachets de peinture, et parfois même de la nourriture, sont dissimulés. Ces derniers explosent sous l'impact des balles et laissent couler la peinture devant les yeux des spectateurs qui font partie intégrante de la performance<sup>129</sup> (fig. 8). Les *Tirs* évoquent une certaine transgression : l'artiste s'attaque au tableau avec un geste en apparence destructeur pour faire apparaître la couleur. L'existence de l'œuvre d'art est alors nécessairement liée à l'idée de destruction. En ce sens, la manière de faire de de Saint Phalle se situe en filiation directe avec l'iconoclasme des avant-gardes historiques<sup>130</sup>. Cette « agressivité des tirs », conjuguée à l'« érotisme saisissant » et l'« assurance des poses » de l'artiste (fig. 9), donne aux performances de de Saint Phalle un aspect spectaculaire qui marquera la scène culturelle de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Dans un même ordre d'idées, les *Tirs* ne sont pas étrangers à l'émergence du genre de la performance artistique qui se développe de façon générale à l'époque. Par le biais de la performance, le corps s'impose et devient autant sujet qu'objet de création. Au tout début des années 1960, de Saint Phalle peut être considérée comme une précurseuse de ce genre qu'utiliseront beaucoup les artistes féministes au cours des décennies qui suivront. En effet, ces dernières trouveront dans la performance un moyen de questionner le corps et le regard sexués : Yoko Ono présente *Cut Piece* en 1964 ; Shigeko Kubota, *Vagina Painting* l'année suivante ;

<sup>128</sup> Niki de Saint Phalle citée par Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 90.

<sup>129</sup> Lors de l'exposition *Feu à volonté* de Niki de Saint Phalle, à la galerie J de Paris, les visiteurs sont invités à tirer eux-mêmes sur les planches préparées par l'artiste. Cette dernière veut « briser le mur entre le spectateur et l'objet ». Pierre Descargues, « Tirez, nous ferons le reste », *Feuille d'avis de Lausanne Magazine*, 19 juillet 1961.

<sup>130</sup> Les *Tirs* sont également réalisés dans le ton de la production d'artistes affiliés à des mouvements artistiques des années 1960-1970 se revendiquant du dadaïsme et des avant-gardes révolutionnaires, comme Fluxus et l'Internationale situationniste.

*Genital Panic* est présenté par Valie Export en 1969 ; *Red Flag*, par Judy Chicago en 1971, etc.

Les tableaux-tirs de Niki de Saint Phalle l'amènent ensuite à créer dans la même veine une série de reliefs représentant des cathédrales et des autels : du plâtre blanc, parfois coloré (le doré et le rouge reviennent souvent), recouvre des sachets de peinture sur lesquels elle fait feu dans le contexte de performances publiques<sup>131</sup>. Peu après, et toujours dans la lignée des *Tirs*, de Saint Phalle se met à créer de grands reliefs où les monstres deviennent les protagonistes principaux de scènes violentes et meurtrières. Parallèlement à sa production personnelle, l'artiste désormais reconnue<sup>132</sup> participe à diverses expositions et projets collectifs avec les Nouveaux Réalistes, un groupe caractérisé par la fascination et l'intérêt des artistes pour la société de consommation et les médias de masse<sup>133</sup>. Elle rejoint le groupe en 1961 à la suite de sa première séance de tir à laquelle Pierre Restany participe sur invitation de Tinguely — « en voyant dégouliner le rouge, le bleu, le vert, le riz, les spaghettis et les œufs, il décid[e] sur-le-champ de [l']adopter parmi les Nouveaux Réalistes<sup>134</sup> », d'après ce que raconte la principale intéressée.

<sup>131</sup> Généralement, de Saint Phalle tire lors de séances prévues à l'extérieur — sur l'Impasse Ronsin, sur le terrain d'une propriété privée —, mais il arrive également qu'elle exécute ses œuvres à l'intérieur, lors d'un vernissage par exemple.

<sup>132</sup> En 1962, Alexandre Iolas propose à Niki de Saint Phalle d'exposer dans sa galerie à New York. Ce dernier est considéré comme l'un des marchands d'art les plus éminents de l'époque. Il défend des artistes de renommée internationale tels Magritte, Ernst et Brauner. Iolas jouera un rôle important dans la carrière de de Saint Phalle en lui organisant de nombreuses expositions et en la soutenant financièrement avec assiduité. Pour l'artiste, il est très important d'être défendue par une galerie. « En entrant dans la maison prospère créée par Iolas, elle rejoint une communauté à laquelle elle est fière d'appartenir. » Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 119.

<sup>133</sup> Le Nouveau Réalisme est formé à l'initiative de Pierre Restany. Le 27 octobre 1960, ce dernier, Yves Klein, Jaques Villeglé, Raymond Hains, François Dufrêne, Arman, Jean Tinguely, Daniel Spoerri et Martial Raysse signent une brève déclaration commune considérée comme l'acte de naissance du Nouveau Réalisme. César, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle, Christo et Gérard Deschamps joindront le groupe au cours des années suivantes. Il s'agit d'un mouvement hétérogène qui, toutefois, est fondé à partir d'un élément fédérateur essentiel : « la volonté partagée par tous d'une rupture avec le courant dominant de l'époque, à savoir la peinture abstraite informelle. » Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 87-88.

<sup>134</sup> Niki de Saint Phalle citée par Catherine Francblin, *ibid.*, p. 92.

Une fois l'enthousiasme et l'effet de nouveauté des tableaux-tirs et de leurs dérivés passés, Niki de Saint Phalle s'intéresse aux « rôles imposés<sup>135</sup> » aux femmes par la société patriarcale. Déesses, prostituées, femmes enceintes et accouchant, mariées, révoltées, et mères prennent forme par le biais d'assemblages, puis de sculptures aux dimensions parfois monumentales. Réalisées à partir de 1963, ces œuvres – dont l'imagerie implique particulièrement le corps de la femme et son expérience personnelle – annoncent l'art féministe qui fera son apparition à la fin des années 1960. En effet, le travail de de Saint Phalle est en parfaite adéquation, bien que hâtive<sup>136</sup>, avec les œuvres des féministes des années 1970 qui touchent aux questionnements sur le corps et sur la place de chacune dans la société : « La libération du corps et de la pensée, la critique des institutions et des mentalités héritées du patriarcat s'y font jour avec une virulence qui s'exprime par la violence récurrente des œuvres<sup>137</sup>. »

Les figures de femmes les plus connues produites par de Saint Phalle, et celles qui connaîtront un succès toujours grandissant, sont les *Nanas* : énormes femmes, enceintes pour la plupart, à l'allure joyeuse, aux formes arrondies et colorées et dont la tête est souvent beaucoup plus petite que le corps (fig. 10). Selon l'artiste, ces sculptures personnifient une armée de femmes conquérantes<sup>138</sup>. En peu de

<sup>135</sup> « [...] Saint Phalle revient sur les rôles des femmes pour démasquer avec une sagacité très beauvoirienne le "double visage" du féminin dans la culture occidentale, principal mythe patriarcal de l'asservissement des femmes. » Kalliopi Minioudaki, « Démasquer et réimag(in)er le féminin : les mères de Niki de Saint Phalle », dans *Niki de Saint Phalle : 1930-2002*, sous la dir. de Morineau, C. (éd. et commissaire d'exposition) et Rodriguez, A. (commissaire d'exposition). (Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 17 septembre 2014 au 2 février 2015), p. 165.

<sup>136</sup> À l'instar d'artistes comme Eva Hesse ou Louise Bourgeois, de Saint Phalle peut ainsi être considérée comme une artiste proto-féministe. « De proto qui signifie premier, rudimentaire. » Marie-Hélène Dumas, « 1960-2000 : Le deuxième souffle », dans *Femmes et Art au XX<sup>e</sup> siècle : Le temps des défis*, sous la dir. de Dumas, M-H. (Paris : Lignes, 2000), p. 85.

<sup>137</sup> Fabienne Dumont et Marie Standzman, « Art et féminisme en France et aux États-Unis », dans *Femmes et Art au XX<sup>e</sup> siècle : Le temps des défis*, sous la dir. de Dumas, M-H. (Paris : Lignes, 2000), p. 104.

<sup>138</sup> Pour l'artiste, les *Nanas* représentent « la femme heureuse et indépendante, celle qui a finalement obtenu ses droits et gagné sa place dans la société. » Lucia Pesapane, *Le petit dictionnaire Niki de Saint Phalle en 49 symboles*. (Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2014), p. 90. Les *Nanas* revendiquent bien plus que le pouvoir des femmes, elles revendiquent le pouvoir de tous ceux qui se



temps, elles envahissent l'espace public dominé par les hommes. Toutefois, dans cette phase de sa carrière, les ambitions de Niki de Saint Phalle ne se limiteront pas à l'unique médium de la sculpture ; elles iront également *flirter* avec l'architecture. *Hon - en katedral*, une énorme *Nana* de six mètres de hauteur en position de parturiente présentée au Moderna Museet de Stockholm en 1966, constitue le premier cas de sculpture monumentale dans l'œuvre de l'artiste<sup>139</sup>.

*Hon* mènera de Saint Phalle à la réalisation de projets monumentaux encore plus ambitieux et grandioses, fuyant les murs des musées et des galeries. En ce sens, la sculptrice s'inscrit alors en dialogue avec les artistes féministes des années 1970 qui s'engagent dans un combat voué à faire céder les barrières des institutions<sup>140</sup>. En effet, plusieurs œuvres publiques ponctuent la production artistique de la sculptrice dès la fin des années 1960, et ce, jusqu'à son décès en 2002<sup>141</sup>. *Le Jardin des Tarots*, situé dans la campagne toscane à Garavicchio en Italie, dont la construction s'étend de 1978 à 2002, est considéré comme l'œuvre de sa vie. Parallèlement, elle réalise de nombreuses sculptures, toujours très colorées dans l'esprit des *Nanas*, qui occupent aujourd'hui les rues, les jardins et les parcs de plusieurs villes à travers le monde dont Paris, San Diego, Zurich, Hanovre, Tokyo, etc.<sup>142</sup>.

Il ne faut pas oublier de mentionner l'œuvre graphique de Niki de Saint Phalle qui passe souvent inaperçue et qui jalonne de façon régulière sa production artistique.

---

trouvent marginalisés au sein de la société. De Saint Phalle est très sensible aux différences de classes et de sexes. Par sa pratique artistique, elle veut lutter contre les injustices qui sont faites, entre autres, aux femmes et aux Noirs. En effet, en plus des nombreuses *Nanas* noires, elle réalisera toute une série de sculptures en hommage à ceux-ci.

<sup>139</sup> Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 165.

<sup>140</sup> Fabienne Dumont et Marie Standzman, *loc. cit.*

<sup>141</sup> Niki de Saint Phalle s'éteint le 21 mai 2002 à 21 h à San Diego à l'âge de 72 ans des suites d'une insuffisance respiratoire chronique. Catherine Francblin remarque : « En Europe, l'aube s'est levée. On est le 22, jour anniversaire de la naissance de Tinguely. » Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 414.

<sup>142</sup> Le site internet de la Niki Charitable Art Foundation recense toutes les œuvres d'art publiques de l'artiste sur une carte mondiale interactive. On en dénombre pas moins de cinquante — reliefs, sculptures monumentales, jardins de sculptures, etc. — réparties dans près de dix pays différents. Niki Charitable Art Foundation, « Public works », *Niki Charitable Art Foundation*. Récupéré le 18 avril 2016 de <http://nikidesaintphalle.org/niki-de-saint-phalle/public-works/>.



Les correspondances dessinées, les autobiographies, les livres, les sérigraphies, les dessins ont tous leur place dans l'œuvre prolifique de la plasticienne qui « aspire en permanence au changement (de motifs, de matières, [de médiums], de styles, de dimensions)<sup>143</sup>. » L'artiste laisse donc derrière elle, à son décès en 2002, une production artistique riche et variée.

## 1.2. Biographie abrégée de Jean Tinguely

Jean Tinguely est né à Fribourg, en Suisse, en 1925. Il grandit à Bâle, où il effectue des études à la Kunstgewerbeschule, section des arts appliqués de l'école des arts et métiers de Bâle. Il y rencontre sa première épouse, l'artiste suisse Eva Aeppli, avec qui il s'installe à Paris en 1950. Au début de sa carrière, Tinguely s'essaie à la peinture abstraite. N'y trouvant aucune satisfaction, il commence alors à créer de petites sculptures en fil de fer, puis réalise ses premières *Méta-mécaniques*<sup>144</sup>. Il s'agit de reliefs sur lesquels il fait bouger des formes géométriques à l'aide de petits moteurs. En 1955, alors qu'il s'installe dans son atelier de l'Impasse Ronsin, il réalise ses premiers reliefs sonores. Il travaille ensuite à la fabrication de machines à dessiner qu'il intitule *Méta-matics*. Lorsqu'elles sont exposées, celles-ci peuvent être actionnées par les spectateurs tout comme la majorité de ses œuvres cinétiques<sup>145</sup>.

Les machines à dessiner mèneront Tinguely à la construction de ses premières sculptures-machines dont les matériaux de base sont la ferraille, la tôle découpée ou déployée, le fil de fer, les plaques et les gueuses de fonte, les tubulures et les

<sup>143</sup> Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 118.

<sup>144</sup> L'expression vient de Pontus Hulten. Elle est « inventé[e] par analogie avec la *métaphysique* ». Virginie Canal, *op. cit.*

<sup>145</sup> Au Musée Tinguely, les spectateurs ont la possibilité de mettre en marche eux-mêmes la plupart des œuvres exposées.

poutrelles ainsi que toute la casse<sup>146</sup>. En ce sens, les œuvres de l'artiste sont directement liées à l'intérêt que porte de manière générale l'art du XX<sup>e</sup> siècle à l'univers des machines — pensons aux futuristes italiens, à Marcel Duchamp, Francis Picabia, Fernand Léger, George Grosz ou Hanna Höch, par exemple. Par le biais de leurs œuvres, les artistes perçoivent la machine en tant que germe d'un futur idéalisé, comme équivalent ironique de l'homme, ou encore comme appareil vétuste ou brisé qui se transforme de façon inquiétante en autre chose<sup>147</sup>. Entre 1959 et 1961, Tinguely construit quelques sculptures-machines qui s'autodétruisent lors d'actions ou de happenings<sup>148</sup>. En ce sens, Tinguely s'inscrit dans la filiation anti-art du mouvement Dada. En 1960, il présente *Hommage à New York* — une sculpture-machine d'une longueur de 16 mètres qui, lors d'un happening, s'autodétruit devant la foule présente — dans la cour du Museum of Modern Art, ce qui lui vaut une reconnaissance et une popularité presque instantanées<sup>149</sup>. Quelques années plus tard, il s'inspirera du même concept pour souligner le dixième anniversaire du Nouveau Réalisme à Milan, avec la présentation de *La Vittoria* (1970)<sup>150</sup>. Dans la même lignée, le sculpteur réalise une série de sculptures-machines intitulées *Rotozaza n° 1* (1967), *Rotozaza n° 2* (1967) et *Rotozaza n° 3* (1969)<sup>151</sup>. À l'aide de celles-ci, Tinguely met l'accent sur « l'opposition entre les machines industrielles,

<sup>146</sup> Marie J. A. Colombet, *L'humour objectif : Roussel, Duchamp, « sous le capot ». L'objectivation du surréalisme*. (Paris : Publibook, 2008 ), p. 472.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 488.

<sup>148</sup> *Hommage à New York* est présenté à New York en 1960. *Étude pour une fin du monde n° 1*, est présentée à Copenhague en 1961. L'année d'après, la destruction d'*Étude pour une fin du monde n° 2* a lieu dans le désert du Nevada aux États-Unis. Tinguely participe également à des actions du même genre à Londres et à Paris.

<sup>149</sup> « Par cette action, qui fit bien sûr sensation, Tinguely fit son entrée pour quelques années dans le monde de l'art américain. » Musée Tinguely, « La collection », *Museum Tinguely*. Récupéré le 13 avril 2016 de [http://www.tinguely.ch/fr/museum\\_sammlung/sammlung.html?period=19601969&detail=45afb9e1-a23a-4774-89fe-ec0f71328100](http://www.tinguely.ch/fr/museum_sammlung/sammlung.html?period=19601969&detail=45afb9e1-a23a-4774-89fe-ec0f71328100).

<sup>150</sup> *La Vittoria* est une sculpture dorée en forme de pénis géant qui se consume devant la cathédrale de Milan, au cours d'un happening, dans un mélange de fumée et de feux d'artifice. Virginie Canal, *op. cit.*, p. 191.

<sup>151</sup> De par leur côté ludique et participatif, ces trois sculptures interpellent directement les spectateurs. *Rotozaza n° 1* crache des ballons que les spectateurs lui renvoient ; *Rotozaza n° 2* détruit des bouteilles de bière ; et *Rotozaza n° 3* fait éclater des milliers d'assiettes en céramique. Musée Tinguely, *op. cit.* Récupéré le 13 avril 2016 de [http://www.tinguely.ch/fr/museum\\_sammlung/sammlung.html?period=1960-1969&detail=1046e897-a4e6-40db-a156-6f4f7e90409c](http://www.tinguely.ch/fr/museum_sammlung/sammlung.html?period=1960-1969&detail=1046e897-a4e6-40db-a156-6f4f7e90409c).

utiles et productives<sup>152</sup> » et celles qu'il crée dont « la production se limite exclusivement à la notion d'art<sup>153</sup> ». À ce propos, Tinguely précise : « *People say I am anti-machine, but that's ridiculous. What counts for me is to be a poet. My machines are poetic in that they are free from function. They can just be themselves*<sup>154</sup>. »

À partir des années 1960, et surtout au courant de cette décennie, Tinguely est appelé à représenter la Suisse lors de nombreux événements artistiques internationaux comme des biennales, des foires, des expositions universelles, etc. Généralement, il y expose des sculptures-machines ou des reliefs, toujours cinétiques<sup>155</sup>. Parallèlement, il travaille à la série des *Balubas*, de petites sculptures composées de toutes sortes d'objets quotidiens et de plumes qui, une fois mises en branle par de petits moteurs actionnés par les spectateurs, s'agitent dans une danse absurde<sup>156</sup>. Niki de Saint Phalle, que Tinguely rencontre en 1956, serait à l'origine des petites plumes coiffant les *Balubas*. En outre, Tinguely participe à la fondation du groupe des Nouveaux Réalistes — à qui il présentera Niki de Saint Phalle en 1961 — et participe à plusieurs actions du groupe. La collaboration devient dès lors et restera, pour lui, un moyen de développer sa propre création. Tout au long de sa carrière, il participera à plusieurs projets collectifs aux côtés de nombreux artistes<sup>157</sup>. Néanmoins, il se distingue rapidement des Nouveaux Réalistes,

---

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> Jean Tinguely cité dans Dominik Müller, « Biography », dans *Museum Tinguely Basel. The Collection*, sous la dir. de Pardey, A. (Bâle : Museum Tinguely / Heidelberg, 2012 [1996]), p. 406.

<sup>155</sup> En 1964, il expose *Eurêka*, une grosse machine de huit mètres de haut, à Lausanne lors de l'Exposition nationale suisse. Trois ans plus tard, il présente *Requiem pour une feuille morte* — un relief de près de douze mètres de long, de trois mètres et demi de haut et comprenant 200 parties de roues peintes en noir ainsi qu'une petite feuille dans son coin droit — à l'Exposition universelle de Montréal à la demande du gouvernement suisse. Pour cette même exposition, il réalise avec de Saint Phalle le *Paradis fantastique* pour le pavillon français. En 1965, il représente son pays à la Bienal International de Arte de Sao Paulo. Cinq ans après, il se rend au Japon, accompagné par son compatriote Luginbühl, pour l'*Expo 70* d'Osaka. Dominik Müller, *loc. cit.*, p. 406.

<sup>156</sup> Louise Faure et Anne Julien. *Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely. Les Bonnie and Clyde de l'art*. [Vidéo]. (Zorn Production International - France Télévisions - AVRO - CRRV, 2009). Récupéré le 10 avril 2016 de <https://www.youtube.com/watch?v=3y-I-KpxiG8>.

<sup>157</sup> Entre autres, notons les projets collectifs suivants (sans compter ceux réalisés en collaboration avec Niki de Saint Phalle) : *Vitesse pure et stabilité monochrome* par Yves Klein et Tinguely (1958),

poursuivant son travail de manière individuelle. Ses sculptures deviennent de plus en plus imposantes. En outre, il leur assure une certaine homogénéité en recouvrant de goudron et d'une couche de peinture noire les objets récupérés pour effacer le moindre motif<sup>158</sup>.

Dès les années 1970, Tinguely crée plusieurs œuvres d'art publiques. Faisant souvent l'objet de commandes, ces dernières peuvent avoir été, initialement, des projets personnels<sup>159</sup>. Les fontaines qui égaient parcs et villes sont à considérer dans cet ensemble d'œuvres publiques. En plus de celles réalisées en collaboration avec Niki de Saint Phalle, il construit pour les villes de Bâle et de Fribourg la *Fasnachtsbrunnen* (fig. 11), inaugurée en 1977, et la *Fontaine Jo Siffert*<sup>160</sup>, inaugurée en 1984. Par ailleurs, les machines musicales, baptisées *Méta-Harmonies*, font leur apparition dans l'œuvre du sculpteur suisse dès 1978. Il s'agit de larges sculptures composées de multiples rouages, comprenant parfois des instruments de musique, qui produisent des sons de manière impromptue<sup>161</sup>.

Dans la même lignée, Tinguely construit ses premières sculptures mobiles en 1979. *Klamausk* (fig. 12) — une sculpture montée sur un tracteur<sup>162</sup> — « incarne, plus que

---

*Variation II* (1961), *The Construction of Boston* (1962), *Dylaby : dynamisch labyrinth* (1962), *Crocrodrome* (1977), etc.

<sup>158</sup> Roland Wetzels, « "Le rêve, c'est tout — la technique, ça s'apprend." Jean Tinguely and Museum Tinguely », dans *Museum Tinguely Basel. The Collection*, sous la dir. de Pardey, A. (Bâle : Museum Tinguely / Heidelberg, 2012 [1996]), p. 20.

<sup>159</sup> Musée Tinguely, *op. cit.* Récupéré le 13 avril 2016 de [http://www.tinguely.ch/fr/museum\\_sammlung/sammlung.html](http://www.tinguely.ch/fr/museum_sammlung/sammlung.html).

<sup>160</sup> Jo Siffert est un coureur automobile suisse décédé en 1971. Véritable amateur de Formule 1, Tinguely se lie d'amitié avec Siffert alors qu'il assiste à plusieurs de ses courses. La fascination de Tinguely pour la vitesse, les mouvements répétitifs, le rapport entre l'homme et la machine se fait ressentir dans toute son œuvre. La *Fontaine Jo Siffert* est un hommage de l'artiste à son ami et un cadeau pour la ville de Fribourg — d'où ce dernier est originaire, tout comme Tinguely. Roland Wetzels, *loc. cit.*, p. 24.

<sup>161</sup> Musée Tinguely, *op. cit.* Récupéré le 13 avril 2016 de [http://www.tinguely.ch/fr/museum\\_sammlung/sammlung.html?period=1980-1991&detail=e09d20b9-8795-45e8-9478-8ba478b0d5ce](http://www.tinguely.ch/fr/museum_sammlung/sammlung.html?period=1980-1991&detail=e09d20b9-8795-45e8-9478-8ba478b0d5ce).

<sup>162</sup> « Les éléments d'une sculpture sonore sont montés sur un vieux tracteur: des cloches, cymbales, pots et tonneaux sont frappés et, par-dessus les bruits marquants du moteur de la puissante machine, "jouent" la mélodie aléatoire des « Méta-harmonies ». S'ajoutent au tout les pétards et fusées allumés par le conducteur (qui prend là un risque) et dont le vacarme et les odeurs confèrent à cette sculpture

toute autre œuvre, l'art de Jean Tinguely<sup>163</sup> ». En effet, le fait qu'elle soit mobile et qu'elle produise des sons, de la fumée, des feux d'artifices et des odeurs reflète particulièrement bien dans son ensemble la production artistique du sculpteur suisse. À ce sujet, Roland Wetzel explique : « *Tinguely's sculptures always address the spectator on multiple levels. They have a kinetic, optical, acoustic, sometimes even olfactory and haptic impact*<sup>164</sup>. » Ainsi, son art cherche à sortir des contraintes physiques et institutionnelles des musées et des galeries. C'est pour cette raison qu'en 1984 l'artiste acquiert un hangar à La Verrerie, en Suisse, pour y entreposer et exposer ses œuvres afin d'échapper à une volonté institutionnelle de les préserver<sup>165</sup>.

La créativité de Tinguely est caractérisée par de nombreux changements incisifs tout au long de sa carrière<sup>166</sup>. En plus des œuvres que nous venons de présenter brièvement, la production artistique de ce dernier comprend plusieurs projets utopiques qui demeurent sous forme de maquette, des grandes installations, des actions/happenings, etc. En outre, son œuvre graphique est d'une importance considérable : une multitude d'esquisses, de lettres dessinées et d'affiches en constituent l'essentiel<sup>167</sup>. En bref, de l'aspect particulièrement fécond et multiple de la production artistique de Tinguely se dégage une imagerie propre à l'artiste et singulière dans l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle. Comme le remarque Wetzel : « *It is an*

---

musicale mobile une note apocalyptique. » *Ibid.* Récupéré le 13 avril 2016 de [http://www.tinguely.ch/fr/museum\\_sammlung/sammlung.html?period=1970-1979&detail=6c2d1f7e-a06f-4267-82a0-1e218ab8171c](http://www.tinguely.ch/fr/museum_sammlung/sammlung.html?period=1970-1979&detail=6c2d1f7e-a06f-4267-82a0-1e218ab8171c).

<sup>163</sup> *Ibid.*

<sup>164</sup> Roland Wetzel, *loc. cit.*, p. 22.

<sup>165</sup> Une polémique éclate alors dans les médias suisses lorsque le musée Tinguely se construit à Bâle quelques années après le décès de Tinguely. Le testament de Tinguely, dévoilé dans la presse, stipule clairement que de Saint Phalle doit veiller à ce que ses œuvres restent à La Verrerie. Toutefois, les dernières volontés du sculpteur ne sont pas respectées. De Saint Phalle choisit d'ériger un musée pour que les œuvres de son époux soient conservées de façon adéquate afin d'en assurer la pérennité. Pour plus d'informations sur le sujet, consulter : Olivier Suter, *Jean Tinguely. Torpedo Institut*. (Fribourg : Pro Fribourg, 2010).

<sup>166</sup> Roland Wetzel, *loc. cit.*, p. 18.

<sup>167</sup> Pour plus d'informations sur l'ensemble de l'œuvre de Jean Tinguely, consulter : Musée Jean Tinguely, *Museum Tinguely Basel. The Collection*, (Bâle : Museum Tinguely / Heidelberg, 2012 [1996]) ; Musée Tinguely, *Museum Tinguely*, <http://www.tinguely.ch/fr.html>.

*œuvre that ranges from Duchamp-esque Dadaism through geometric abstraction and kinetic animation to baroque sumptuousness*<sup>168</sup>. »

Bien que Tinguely s'éteigne en 1991<sup>169</sup>, son art continue d'interagir et de communiquer avec les spectateurs. À l'image de leur créateur, semblerait-il, « les œuvres de Tinguely pétillent d'humour, de vitalité, d'ironie et de poésie. Mais analysées dans un contexte plus profond, elles révèlent aussi un sens de la tragi-comédie, de l'énigme et de l'insondable<sup>170</sup>. »

### 1.3. La collaboration de Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely au fil des années<sup>171</sup>

Nous allons maintenant dresser de manière chronologique un portrait de la collaboration qu'a entretenue Niki de Saint Phalle avec Jean Tinguely. Cette démarche nous permettra de passer en revue toutes les œuvres qu'ils ont créées ensemble, ainsi que les projets collectifs auxquels ils ont tous deux participé. Notre but ici n'est pas de les analyser de façon détaillée — ce travail a déjà été réalisé par Éléonore Duchêne dans son mémoire de maîtrise<sup>172</sup>. Il s'agit plutôt de montrer de manière concise et générale l'étendue de leur collaboration afin de nous concentrer, par la suite, sur les œuvres collaboratives monumentales des deux artistes.

<sup>168</sup> Roland Wetzels, *loc. cit.*, p. 24.

<sup>169</sup> Le 20 août 1991, Jean Tinguely est hospitalisé à l'Insel-Spital de Berne pour cause de crise cardiaque. Il en ressort vivant, mais sa santé se détériore considérablement au cours des jours suivants. Il meurt à Berne le 30 août 1991 à 23 h.

<sup>170</sup> Musée Tinguely, *op. cit.* Récupéré le 13 avril 2014 de [http://www.tinguely.ch/fr/museum\\_sammlung/jean\\_tinguely.html](http://www.tinguely.ch/fr/museum_sammlung/jean_tinguely.html).

<sup>171</sup> Pour éviter d'alourdir cette partie du chapitre de notes de bas de page, nous voulons mentionner ici que nous nous sommes basées majoritairement sur la biographie de Niki de Saint Phalle présentée dans le catalogue de son exposition ayant eu lieu au Grand Palais. Nous avons également consulté la biographie de l'artiste écrite par Catherine Francblin pour compléter certaines informations. Nathalie Ernault, « Chronologie », dans *Niki de Saint Phalle : 1930-2002*, sous la dir. de Morineau, C. (éd. et commissaire d'exposition) et Rodriguez, A. (commissaire d'exposition). (Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 17 septembre 2014 au 2 février 2015), p. 312-357 ; Catherine Francblin, *op. cit.*

<sup>172</sup> Éléonore Duchêne, *op. cit.*



Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely se rencontrent une première fois en 1956 lorsque celle-ci s'installe pour quelques mois dans l'atelier de l'artiste américain Jim Metcalf de l'Impasse Ronsin<sup>173</sup>. Tinguely y vit et y occupe un atelier avec Eva Aeppli. Une grande amitié se tissera entre les trois artistes. En plus des affinités personnelles, des liens professionnels se trament aussi. Par exemple, lorsque de Saint Phalle ne saura comment s'y prendre pour souder les différents éléments de sa toute première sculpture, elle demandera l'aide de Tinguely. À cette époque, de Saint Phalle vit encore avec Harry Mathews.

Ce n'est qu'à partir de 1960 qu'elle décide de s'installer seule de manière définitive, quittant son mari et ses enfants. Les liens entre elle et Tinguely deviendront alors rapidement plus qu'amicaux, à en croire la correspondance qu'ils entretiennent<sup>174</sup>. Entre 1960 et la fin de l'année 1963, elle partage l'atelier de Tinguely. Ils réalisent alors leurs premières œuvres communes : une série de petits assemblages de fils de fer et d'objets quotidiens, qui consistent davantage en des expérimentations qu'en des œuvres finies. Au mois d'août 1961, invités par Marcel Duchamp, ils participent tous deux à la construction de *Toro de fuego* — une machine destinée à exploser lors d'une fête organisée à Figueras en Espagne en l'honneur de Dalí.

L'année suivante, de Saint Phalle et Tinguely se rendent en Californie. En février, ils visitent les *Watts Towers* édifiées de 1921 à 1954 à Los Angeles par Simon Rodia. Ces tours formées de câbles d'acier dans lesquelles sont incrustés divers objets provenant des décharges publiques deviendront une source d'inspiration puissante pour de Saint Phalle. Dans la foulée du succès retentissant des *Tirs* à l'échelle

---

<sup>173</sup> Lieu aux conditions sanitaires et matérielles déplorables, « [...] au cœur de Montparnasse, l'impasse Ronsin est restée dans les annales pour son atmosphère unique de bohème cosmopolite et de poésie. Ce lieu mythique, aujourd'hui détruit, abrite dans les années 1950 une quinzaine d'ateliers d'artistes répartis sur un terrain vague. » Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 63.

<sup>174</sup> Les lettres que nous avons pu consulter à la Niki Charitable Art Foundation sont plutôt révélatrices quant à la relation amoureuse qui se développe entre les deux artistes dès 1960. Le caractère érotique des lettres de Tinguely, en particulier, laisse pour le moins sous-entendre qu'il perçoit de Saint Phalle différemment qu'une amie. Leur correspondance s'étendra jusqu'à la mort de Tinguely. Elle prendra souvent la forme de lettres dessinées.

internationale, de la reconnaissance de Tinguely aux États-Unis à la suite de son *Hommage à New York* et des nouvelles relations établies entre les Nouveaux Réalistes français et les artistes américains<sup>175</sup>, les deux artistes en profitent pour réaliser quelques projets sur place. En effet, le 4 mars 1962 a lieu la première séance de tir de de Saint Phalle aux États-Unis, à la Everett Eli Gallery de Los Angeles. Tinguely participe à sa préparation en tant qu'assistant, à l'instar des artistes Robert Rauschenberg et Edward Kienholz. Quelques jours plus tard, c'est au tour de de Saint Phalle d'assister Tinguely pour la conception d'*Étude pour une fin du monde n° 2* – un happening « explosif » réalisé dans le désert du Nevada pour une émission de la chaîne de télévision américaine NBC. Plus tard au courant de la même année, de Saint Phalle réalise une œuvre aujourd'hui détruite, *Hommage au Facteur Cheval*<sup>176</sup>, avec l'aide de Tinguely. À la fin de l'année suivante, en 1963, les deux artistes passent leur premier séjour ensemble en Suisse avant d'emménager dans une ancienne auberge qu'ils acquièrent à Soisy-sur-École. Chacun y possède désormais son propre atelier.

En 1966, le chorégraphe et danseur Roland Petit propose à Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely et le peintre Martial Raysse de produire les décors et les costumes de son prochain ballet, *Éloge de la folie*, présenté à Paris<sup>177</sup>. Quelques semaines plus tard, de Saint Phalle et Tinguely se rendent à Stockholm où ils commencent à travailler sur *Hon* avec l'artiste Per Olof Ultvedt sur l'invitation de l'historien de l'art Pontus Hulten. Il s'agit de la première œuvre de collaboration monumentale à laquelle prennent part de Saint Phalle et Tinguely. Moins d'un an après, ils répètent

<sup>175</sup> En 1961, l'exposition « Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York » conduit à l'établissement de relations entre les artistes français Arman, César, Hains, Klein, Restany, de Saint Phalle ainsi que Tinguely et les artistes américains Bontecou, Chamberlain, Chryssa, Johns, Rauschenberg et Stankiewicz.

<sup>176</sup> Le Facteur Cheval, tout comme Antoni Gaudi et Rodia, fait partie de ceux que Niki de Saint Phalle considère comme les plus grands sculpteurs-architectes. Leurs œuvres respectives, le *Palais idéal du Facteur Cheval*, le *Parc Guëll* et les *Watts Towers*, marqueront l'imaginaire de l'artiste et leur influence se fera ressentir dans ses œuvres monumentales, en particulier au *Jardin des Tarots*. Très tôt dans sa carrière, elle visera à dépasser ces artistes, à vouloir faire plus grand qu'eux. (Voir fig. 18).

<sup>177</sup> Pour plus d'informations concernant le rôle de chacun des artistes dans la conception des décors et des costumes du ballet, se référer à Catherine Franchblin, *op. cit.*, p. 158-159.



l'expérience pour *Expo 67* à Montréal où ils exposent, sur le toit du Pavillon français, leur *Paradis fantastique* — un ensemble de neuf sculptures colorées en résine de polyester confectionnées par l'artiste franco-américaine et six machines métalliques sombres et inquiétantes du sculpteur suisse qui interagissent entre elles. En 1969, Tinguely met en branle la construction du *Cyclop*, projet qu'il chérit depuis longtemps. Cette immense tête cachée au cœur de Milly-la-Forêt est, à l'origine, une œuvre collective qui réunit plusieurs artistes dont de Saint Phalle.

Le 13 juillet 1971, Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely se marient. Paradoxalement, cette union survient au moment où les deux artistes décident de se séparer en tant que couple<sup>178</sup>. La raison principale de leur mariage réside dans la volonté de confier l'un à l'autre la responsabilité posthume de leurs œuvres<sup>179</sup>. Malgré leur séparation, les deux artistes resteront liés et très proches pendant toute leur vie ; leur collaboration artistique ne semble pas avoir souffert de cette rupture.

À la fin de la même année, la construction du *Golem* — une tête de monstre monumentale dont les trois langues sortant de sa bouche servent de toboggans pour les enfants — débute à Jérusalem. Il s'agit d'une œuvre de de Saint Phalle pour laquelle elle nécessite la collaboration technique de Tinguely et de son équipe

---

<sup>178</sup> Depuis la fin de l'année 1968, Tinguely partage sa vie entre Paris, où il vit avec Niki de Saint Phalle, et la Suisse, où il entretient une relation avec Micheline Gygax. Les deux femmes cultiveront une « relation de solidarité féminine ». De son côté, de Saint Phalle possède plusieurs amants qui ne sont pas inconnus de Tinguely. Nathalie Ernault, *loc. cit.*, p. 335.

<sup>179</sup> Les raisons de leur mariage restent vagues. Celle que nous venons d'énoncer est avancée par la plupart des historiens de l'art s'étant intéressés à la question. Toutefois, Jocelyn Daignes reprend une citation de Tinguely qui présente leur mariage sous un autre angle : « En collègue on s'entend très bien de toute façon, et on s'est marié par inadvertance, c'est-à-dire elle a été américaine et française et elle ne s'était pas occupée de ses papiers comme il fallait et soudainement elle a été dans le pétrin il y a vingt ans ; il aurait fallu qu'elle reparte aux États-Unis et qu'elle y reste. Mais comme ça la gonflait je me disais, tant pis, j'étais libre en ce moment, Eva venait de divorcer de moi, et Niki s'est donc mariée, comme ça elle était suisse. » Jean Tinguely cité dans Jocelyn Daignes, « Jean Tinguely et Niki de Saint Phalle. Un couple dynamique d'opposés complémentaires », *Jean Tinguely & Cie. Collaborations artistiques. Eva Aeppli, Niki de Saint Phalle, Milena Palakarkina*. (Mantes-la-Jolie : musée de l'Hôtel-Dieu, 10 mars – 1<sup>er</sup> septembre 2002), p.48. Cette déclaration se doit d'être nuancée, car de Saint Phalle, étant franco-américaine, aurait vraisemblablement pu rester en France sans devoir s'exiler aux États-Unis. Par ailleurs, il est intéressant de noter que de Saint Phalle aurait souhaité divorcer de Tinguely à une certaine période, mais que celui-ci aurait toujours refusé.

d'assistants. Deux ans plus tard, elle a également besoin de ce dernier pour monter la structure du *Dragon* de Knokke en Belgique. En avril 1975, Tinguely participe à un autre projet de de Saint Phalle : son film *Un rêve plus long que la nuit*. En plus de lui confier un rôle, cette dernière lui demande aussi de créer plusieurs machines pour le décor.

Entre 1980 et 1982, Jean Tinguely passe beaucoup de temps sur le chantier du *Jardin des Tarots*, l'œuvre majeure de Niki de Saint Phalle, en Italie. Aidé de Rico Weber, c'est à lui que revient la tâche de souder les armatures en fer qui composent les sculptures monumentales du jardin. Tout au long des années 1980, de Saint Phalle fera appel à son fidèle collaborateur pour qu'il contribue à l'élaboration du *Jardin des Tarots*. Ce dernier concevra plusieurs œuvres, en collaboration ou non, sur demande de la sculptrice.

Parallèlement, en 1983, de Saint Phalle et Tinguely collaborent à nouveau pour la réalisation de la *Fontaine Stravinsky* qui est inaugurée en mars à Paris. L'ensemble créé à cette occasion rappelle celui du *Paradis fantastique* (1966-1967) dans sa forme ; mais les œuvres des deux artistes se côtoient désormais harmonieusement. Cinq ans plus tard, ils répètent l'expérience avec une seconde fontaine érigée, cette fois-ci, à Château-Chinon.

À la fin de cette décennie, les deux sculpteurs réalisent plusieurs œuvres en collaboration. Une exposition a lieu en 1989 sous le titre *Œuvres de Niki de Saint Phalle stabilisées par Tinguely*. Il s'agit de sculptures créées par de Saint Phalle et mises en mouvement ou stabilisées par des socles confectionnés par Tinguely. À titre d'exemple, nous pouvons penser à la *Mythologie blessée* conservée à l'Espace Jean Tinguely - Niki de Saint Phalle, à Fribourg, en Suisse<sup>180</sup>.

---

<sup>180</sup> L'inauguration de l'Espace Jean Tinguely – Niki de Saint Phalle a lieu en mars 1998. Son ouverture devient possible grâce à une donation de 87 œuvres offertes par de Saint Phalle. La *Mythologie blessée*

La mort de Jean Tinguely en 1991 marque la fin de la collaboration qu'entretient Niki de Saint Phalle avec lui. À partir de ce moment, de Saint Phalle travaillera pendant de longues années afin de faire en sorte que l'œuvre de son partenaire ne soit pas oubliée. En son honneur, elle crée une série de tableaux mobiles intitulée *Méta-Tinguely* (1991-1992) au sein desquels elle mêle les éléments iconographiques typiques de l'art de Tinguely aux siens. Peu après, elle réalise ses *Tableaux éclatés* qu'elle considère comme des œuvres collaboratives bien que créées en l'absence de Tinguely. Dans une lettre posthume lui étant adressée, elle écrit ainsi : « À travers mes nouvelles œuvres, Jean, nous continuons à collaborer. Tu es toujours présent même si ces tableaux ne te ressemblent pas<sup>181</sup>. »

Détenant la responsabilité légale des œuvres du sculpteur, une lourde charge repose sur de Saint Phalle. Elle doit, entre autres, entreprendre la transformation du *Cyclop*, sur des indications laissées par son créateur, en vue de son ouverture à Milly-la-Forêt en 1994. Parallèlement, elle travaillera de longues années à la création d'un musée en l'honneur de Tinguely afin que son œuvre subsiste. Issu d'une donation de 52 sculptures, de nombreux dessins et lettres-dessins ainsi que quantité d'archives, le Musée Tinguely est inauguré à Bâle en 1996.

---

est la seule œuvre réalisée communément par les deux artistes que le musée possède et est désormais considérée comme son emblème.

<sup>181</sup> Niki de Saint Phalle citée par Nathalie Ernoult, *op. cit.*, p. 349.

## 2. Analyse des œuvres monumentales collaboratives de Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely

Cette section nous permettra d'analyser formellement les œuvres collaboratives monumentales des deux artistes. Aussi, nous étudierons les dynamiques qui se dégagent de leur manière de collaborer. Pour ce faire, nous reproduirons le même schéma d'analyse que nous avons utilisé pour les couples d'artistes collaborateurs présentés au chapitre précédent. Ainsi, nous pourrions mettre en lumière les différents aspects du travail collaboratif de de Saint Phalle et Tinguely.

Au regard de ce qui précède, nous pouvons déjà deviner que la collaboration que Niki de Saint Phalle entretient avec Jean Tinguely prend de très nombreuses formes. Selon Catherine Francblin, leur collaboration dépasse le simple domaine de la création artistique : « [elle] s'exerce bien au-delà, dans leurs conversations, dans les critiques qu'ils s'adressent, dans l'aide constante qu'ils s'apportent<sup>182</sup>. » Cela fait partie de la mise en scène du couple créée par les artistes eux-mêmes. Nous reviendrons sur cet aspect de leur image publique au dernier chapitre. Pour lors, concentrons-nous sur leurs œuvres collaboratives monumentales.

Notre analyse s'arrête sur ce corpus d'œuvres en particulier, car il nous semble qu'elles sont révélatrices des différentes façons de collaborer que développent de Saint Phalle avec Tinguely au cours de leur trente années de création commune. Ces œuvres, entre autres, paraissent donner à leur collaboration son caractère atypique. Par ailleurs, la plupart des œuvres collaboratives produites par le couple relèvent du domaine du monumental. Nous verrons que le désir de monumentalité de de Saint Phalle dépend beaucoup de la capacité technique de Tinguely à construire en grand.

---

<sup>182</sup> Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 85.

Les historiens de l'art qui se sont intéressés à la collaboration entretenue par de Saint Phalle avec Tinguely ont souvent distingué leurs œuvres communes selon leurs différentes façons de travailler ensemble. Pour Francblin, il y a tout d'abord les œuvres dites de collaboration. Afin d'être considérées comme telles, ces dernières doivent être cosignées par les deux artistes. Une deuxième catégorie est formée à partir des œuvres pour lesquelles il y a contribution de la part de l'un des deux artistes à une œuvre de l'autre, c'est-à-dire lorsque Tinguely est amené à contribuer aux projets de de Saint Phalle et vice versa. Finalement, Francblin mentionne « le concours purement désintéressé que Jean apporte à son épouse dans la réalisation de certaines sculptures monumentales<sup>183</sup> » ; ce qui constitue le dernier type de travail collaboratif que les deux artistes entretiennent ensemble. Cette dernière façon de collaborer semble, d'après ce qu'en décrit Francblin, s'apparenter à un cas de collaboration entre un artiste et son assistant ; ou plutôt entre *une* artiste et son assistant dans le cas qui nous intéresse. Patrizia Cattaneo Moresi reprend le même discours que Francblin : « *Despite remaining independent throughout their careers, de Saint Phalle and Tinguely helped each other, they collaborated on an equal level while swapping the roles of creator/assistant regularly*<sup>184</sup>. » Eléonore Duchêne distingue sensiblement les œuvres collaboratives de de Saint Phalle et Tinguely de la même manière que Francblin et Cattaneo Moresi. Néanmoins, elle ajoute à cela les influences mutuelles de chacun des deux artistes perceptibles dans plusieurs œuvres peu après leur rencontre. Il ne s'agit pas à proprement parler de

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>184</sup> Patrizia Cattaneo Moresi, *Niki de Saint Phalle/Jean Tinguely : DUO. Anime ribelli, spiriti gemelli. Destini intrecciati nell'arte.* (Melano : Artrust, 10 octobre au 10 décembre 2015), p. 14. Les propos tenus par Cattaneo Moresi montrent que de Saint Phalle agit parfois à titre d'assistante auprès de Tinguely. En ce sens, leur collaboration ne se distingue pas de celle des autres couples d'artistes collaborateurs pour lesquels la femme se trouve dans une position subalterne. Toutefois, il est primordial de saisir que l'atypie caractéristique de la collaboration de de Saint Phalle et Tinguely réside dans le fait que Tinguely occupe également le rôle d'assistant au contraire des autres hommes artistes qui collaborent avec leur épouse. En outre, de Saint Phalle ne prend jamais position en tant qu'assistante dans l'élaboration de projets monumentaux érigés dans l'espace public traditionnellement masculin — œuvres dont il est spécifiquement question dans ce mémoire. Il est nécessaire de garder à l'esprit cette nuance essentielle afin de comprendre le caractère atypique se dégageant de la collaboration entretenue par de Saint Phalle et Tinguely. Nous y reviendrons au courant de notre démonstration.

collaboration au sens où l'entend notre définition de celle-ci<sup>185</sup>. Toutefois, il est important de souligner que ce genre de manifestations préfigure leur travail collaboratif.

Pour les besoins de ce mémoire, nous catégoriserons les œuvres communes de de Saint Phalle et Tinguely en nous inspirant des critères que nous venons de présenter, à savoir ceux établis par Francblin, Cattaneo Moresi et Duchêne. Nous commencerons par analyser les œuvres dites de collaboration, c'est-à-dire celles étant cosignées. Puis, nous étudierons les œuvres créées communément mais ayant été attribuées à tort, par l'histoire de l'art, à l'un ou l'autre des deux artistes. Finalement, nous nous attarderons aux projets pour lesquels Tinguely joue un rôle d'assistant auprès de de Saint Phalle. Cette démonstration sera réalisée dans l'optique de mettre en évidence l'atypie qui caractérise la collaboration artistique qu'entretient de Saint Phalle avec Tinguely. Elle permettra de porter un regard féministe sur une collaboration qui a souvent été considérée comme particulière, mais qui a peu été analysée en ce sens de façon circonstanciée.

### 2.1. Les œuvres dites de collaboration. Les cas du *Paradis fantastique*, de la *Fontaine Stravinsky* et de la *Fontaine de Château-Chinon*.

Dans cette partie, nous analyserons les dynamiques du travail collaboratif de Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely qui ont permis la réalisation du *Paradis fantastique* (1966-1967), de la *Fontaine Stravinsky* (1983) et de la *Fontaine de Château-Chinon* (1987-1988). Ces œuvres sont considérées par l'histoire de l'art comme de réels projets collaboratifs puisqu'ils sont cosignés par de Saint Phalle et Tinguely. Nous

---

<sup>185</sup> À titre de rappel, notre définition de la collaboration s'énonce comme suit : *La collaboration est une pratique artistique qui prend forme entre un artiste et une ou plusieurs autres personnes (assistant, artiste, commissaire, théoricien, historien, auteur, etc.) lorsqu'ils décident communément et volontairement de créer une ou des œuvres de manière collective.*

observerons la manière dont chacun d'eux se sert de sa propre expérience, de son propre style afin de créer des œuvres en commun. Nous étudierons également la forme, la structure que prend leur travail collaboratif lorsqu'ils créent ensemble ce type d'œuvres.

Le *Paradis fantastique* et les deux fontaines sont des projets qui se ressemblent dans leur forme, bien qu'une quinzaine d'années séparent leur date de création. En effet, dans les trois cas, il s'agit d'un ensemble formé de sculptures distinctes qui sont rassemblées en une œuvre ; c'est-à-dire que de Saint Phalle et Tinguely travaillent chacun de leur côté à l'élaboration de leurs propres sculptures qu'ils réunissent par la suite dans le but de créer un tout qui correspond à une idée élaborée communément, et qui est à l'origine de la réalisation de l'ensemble. Une distinction évidente peut être faite entre les différentes composantes des œuvres à partir de leur esthétique. Les sculptures de de Saint Phalle sont polychromes, figuratives et tout en courbes, alors que celles produites par Tinguely sont plus souvent abstraites, monochromes et métalliques. De plus, les œuvres de Tinguely apportent du mouvement *in praesentia* à l'ensemble des sculptures.

Si le *Paradis fantastique* (fig. 13) comporte des caractéristiques formelles semblables à celle des deux fontaines, il importe de distinguer certaines différences. Réalisé pour l'Exposition universelle de Montréal en 1967, le *Paradis fantastique* est la première œuvre que les deux sculpteurs réalisent en collaboration — sans qu'un autre artiste soit impliqué dans le processus créatif comme cela est le cas pour *Hon* l'année précédente — et qui est pleinement assumée<sup>186</sup>. Il s'agit d'un ensemble composé de neuf sculptures en résine de polyester créées par de Saint Phalle et de six machines métalliques noires de Tinguely. L'ensemble des machines et des sculptures donnent à voir un contraste frappant entre l'esthétique propre à chacun des deux artistes. Un combat semble d'ailleurs animer ces deux univers plastiques

---

<sup>186</sup> Eléonore Duchêne, *op. cit.*, p. 88.



distincts non seulement par leurs caractéristiques visuelles, mais également par leur discours narratif:

Chaque Nana de Niki de Saint Phalle, chaque animal (oiseau magique ou bête étrange et mystérieuse) est attaqué par une machine de Tinguely. La fraîche polychromie, les formes généreuses sont aux prises avec des machines à la fois sereines et terrifiantes, aux mouvements lents, tranquilles, impeccables<sup>187</sup>.

En effet, la plupart d'entre les sculptures fonctionnent « en couple », c'est-à-dire que certaines sculptures de de Saint Phalle sont jumelées à une machine de Tinguely afin qu'elles puissent fonctionner ensemble. Six paires composées d'une sculpture et d'une machine sont ainsi formées. La description que donne Francblin de l'ensemble est plutôt révélatrice du combat entre l'homme et la femme que de Saint Phalle et Tinguely tentent d'évoquer par l'entremise de leurs œuvres :

*Le Char Raspoutine* avance, en un va-et-vient incessant, vers un corpulent *Bébé monstre* ; *La Perceuse* pique les fesses de *La Grosse Nana* dont les seins pointent vers le ciel ; *La Nana embrochée*, empalée sur *La Machine*, tournoie dans les airs comme une volaille qu'on fait rôtir ; *La Bête gentille*<sup>188</sup> flirte avec *La Rotozaza* ; *La Folle chatouille* *La Nana arbre* dont les branches évoquent les têtes de serpents ; *L'Oiseau*, ailes déployées, se frotte au *Piqueur*, tout en hauteur<sup>189</sup>.

Seulement trois sculptures de de Saint Phalle fonctionnent de façon autonome : *La Fleur*, *La Baigneuse* et *La Nana sur la tête*.

Eléonore Duchêne fait ressortir deux types d'interactions différentes qui caractérisent les six sculptures qui fonctionnent en duo. En effet, certaines paires d'œuvres sont matériellement autonomes mais interagissent de manière visuelle, alors que d'autres sont directement reliées par les matériaux mêmes qui les

<sup>187</sup> François Pluchart cité par Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 170.

<sup>188</sup> Le titre de cette sculpture diffère dans le mémoire d'Eléonore Duchêne qui la nomme plutôt *Bébé gentil* d'après une esquisse de Jean Tinguely datant de 1966. Nous n'avons malheureusement pas retrouvé de document qui nous permettrait de confirmer le titre original de cette sculpture.

<sup>189</sup> Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 172.



composent. En outre, la *Nana embrochée* (fig. 14) constitue un cas particulier au sens où elle ne forme qu'une seule et même sculpture tant matériellement que visuellement, bien que la contribution de chaque artiste soit facilement discernable<sup>190</sup>. Il s'agit d'une énorme *Nana* donnant l'impression d'effectuer un grand écart en voulant sauter par-dessus une machine de Tinguely. La sculpture de celui-ci, constituée d'éléments métalliques noirs et pointus, transperce le ventre de la *Nana* et la fait bouger en un va-et-vient constant grâce à son moteur.

Le rôle qu'occupe de Saint Phalle par rapport à Tinguely, dans la réalisation du *Paradis fantastique* n'est pas plus ou moins important que celui de son partenaire. Ils occupent tous deux la position d'artiste et travaillent donc sur un même pied d'égalité. Bien qu'ils réalisent une partie des sculptures et des machines chacun de leur côté, le concept de base est élaboré à partir des idées des deux artistes.

La *Fontaine Stravinsky* (fig. 15), inaugurée en 1983 à Paris, reprend la même forme que le *Paradis fantastique*. Cette fois-ci, seize sculptures de grande échelle de Niki de Saint Phalle et de Jean Tinguely se côtoient. L'œuvre est une commande de l'État français qui souhaite réaménager la place Igor Stravinsky, qui jouxte le Centre national d'art Georges-Pompidou. Afin de rendre hommage au compositeur, de Saint Phalle et Tinguely font explicitement référence à son œuvre musicale de par les différents éléments qui constituent la fontaine. De Saint Phalle est à l'origine de quatre figures sculpturales : la *Ballerine-sirène*, le *Chapeau de Clown*, le *Cœur* et le *Rossignol*. Tinguely réalise, quant à lui, sept autres sculptures : la *Vie*, le *Renard*, la *Grenouille*, la *Spirale*, la *Diagonale*, *Ragtime* et la *Clé de Sol*. Finalement, quatre autres éléments sont l'œuvre commune de de Saint Phalle et Tinguely. Il s'agit de la *Mort*, l'*Amour*, le *Serpent* et l'*Éléphant*.

Le contraste visuel et plastique entre l'esthétique des deux artistes est toujours aussi marqué qu'auparavant. Toutefois, comme le remarquent plusieurs auteurs, il

---

<sup>190</sup> Eléonore Duchêne, *op. cit.*, p. 92-93.

n'est plus question de combat entre de Saint Phalle et Tinguely, entre les sculptures de celle-ci et les machines de celui-ci. Une certaine harmonie se dégagerait désormais de l'ensemble. Il est probable que la dynamique collaborative entre les deux sculpteurs ait changé au fil des années, car la *Fontaine de Château-Chinon* reflète également une certaine unité. Si certains auteurs proposent que ce combat ou cette harmonie traduisent une évolution du travail collaboratif qu'entretient de Saint Phalle avec Tinguely, nous considérons plutôt que les aspects combatif ou harmonieux que dégage l'ensemble dépendent des échanges d'idées lors de l'élaboration du projet. Les propos que tient de Saint Phalle lors d'une entrevue en 1989, alors qu'elle explique sa façon habituelle de travailler avec Tinguely, confirment nos suppositions : « C'est moi qui commence. Ensuite, sur ce que j'ai commencé ou fait, Jean vient, l'attaque, le fait bouger, gigoter, lui donne une autre dimension spirituelle. Cela devient un combat... ou une fusion. Cela dépend de la sculpture<sup>191</sup>. »

Pour les deux artistes, il ne doit pas y avoir de répétition entre leurs différentes œuvres collaboratives. Ils cherchent toujours à donner un caractère particulier à chacune d'entre elles<sup>192</sup>. C'est pourquoi la *Fontaine de Château-Chinon* (fig. 16), bien qu'elle comporte certaines caractéristiques semblables aux deux projets que nous venons de présenter, propose une nouvelle esthétique de collaboration. Commandée en 1987 par le président français François Mitterrand<sup>193</sup>, la *Fontaine de Château-Chinon* comporte huit sculptures qui sont toutes, cette fois-ci, réalisées en commun ; c'est-à-dire que les figures sculpturales de de Saint Phalle sont mises en mouvement par les machines et les moteurs de Tinguely. Ainsi, *Baigneur rose*, *Tête profil*, *Tête fil (bleue)*, *Tête face*, *Ballon*, *Main*, *Monstre*, *Baigneuse* sont le résultat d'une fusion entre les objets de de Saint Phalle et les machines de Tinguely. Ces

<sup>191</sup> Niki de Saint Phalle citée par Eléonore Duchêne, *op. cit.*, p. 56.

<sup>192</sup> Niki de Saint Phalle, « Notre collaboration, 1987 », dans *Jean Tinguely*, sous la dir. de Hulten, P. (commissaire d'exposition). (Paris : Centre Georges Pompidou, 8 décembre 1988 au 27 mars 1989), p. 269.

<sup>193</sup> François Mitterrand a été maire de la commune de Château-Chinon pendant plus de vingt ans.

dernières consistant la plupart du temps en la base des sculptures se trouvent plongées dans l'eau. L'ensemble donne donc l'impression d'être une œuvre individuelle de de Saint Phalle<sup>194</sup>. La fusion entre les œuvres des deux artistes est si forte que l'apport de Tinguely s'en trouve sous-estimé voire oublié. Cela peut s'expliquer par le fait que ses machines ont, dans le cas de cette fontaine, un rôle fonctionnel plutôt qu'esthétique.

Un travail commun égalitaire, provoquant combat ou fusion, est donc à l'origine des œuvres monumentales dites de collaboration de de Saint Phalle et Tinguely. Cependant, nous avons remarqué que certains projets monumentaux que nous considérons comme des œuvres de collaboration ne sont souvent pas perçus ainsi par l'histoire de l'art, tel est le cas de *Hon* et du *Cyclop*.

#### 4.2. Les œuvres créées collaborativement mais attribuées à tort à Niki de Saint Phalle ou Jean Tinguely. Les cas de *Hon* et du *Cyclop*.

Dans cette section, nous verrons un autre aspect de la collaboration qu'entretient Niki de Saint Phalle avec Jean Tinguely, à savoir les œuvres créées de manière collaborative, mais généralement attribuées à l'un ou l'autre des deux artistes uniquement. Nous tenterons de déterminer les raisons pour lesquelles *Hon* (1966) et le *Cyclop* (1969-1994) sont couramment attribuées de manière respective à de Saint Phalle et Tinguely plutôt qu'aux deux artistes, alors qu'elles font l'objet d'un travail collaboratif. En outre, nous analyserons les rôles que chacun des artistes joue dans la réalisation de ces œuvres.

---

<sup>194</sup> D'ailleurs, plusieurs coupures de presse conservées à la Niki Charitable Art Foundation mentionnent cette fontaine comme étant l'œuvre de Niki de Saint Phalle.

Il n'est pas rare de lire dans des articles de journaux aussi bien que dans des magazines d'art spécialisés ou encore dans certaines monographies que *Hon* (fig. 17) est l'œuvre de Niki de Saint Phalle<sup>195</sup>. Toutefois, cette *Nana* gigantesque, dont le nom signifie « elle » en suédois, est le fruit de la collaboration de quatre personnes : de Saint Phalle, évidemment, Tinguely, l'artiste Per Olof Ultvedt et l'historien d'art Pontus Hulten. Exposée au Moderna Museet de Stockholm en 1966, elle est à considérer comme la première œuvre monumentale à laquelle collaborent de Saint Phalle et Tinguely. Longue de vingt-sept mètres, large de neuf mètres et haute de six mètres, *Hon* tend davantage vers l'architecture que vers la sculpture — d'où son sous-titre « en Katedral » (une cathédrale). Couchée sur le dos, les jambes repliées et écartées, cette *Nana* est une immense installation dans laquelle les spectateurs peuvent pénétrer par nulle autre part que son sexe (fig. 18). Dispersés sur trois étages, se trouvent entre autres un cinéma de douze places, un planétarium, une sculpture radiophonique, un banc pour les amoureux, un *milkbar*, une galerie de (faux) tableaux, un téléphone à pièces, un distributeur de sandwiches, une terrasse, un aquarium et un toboggan<sup>196</sup>. Un cerveau mobile en bois est également placé dans la petite tête de la *Nana*. En outre, Amelia Jones affirme que cette installation, « par son thème et sa forme générale (qui rappellent les *Nanas*), associe un sentiment d'agressivité et une critique politique radicale des comportements " genrés " à une tendresse et une conception joyeuse de la féminité<sup>197</sup>. »

---

<sup>195</sup> Cependant, il est toujours mentionné que Tinguely et Ultvedt ont participé à l'élaboration de *Hon*, mais comme acteurs secondaires. Et peu souvent, il est fait mention de la contribution d'Uhlen à la conception du projet en dehors de son rôle de commissaire et de directeur du Moderna Museet. En lisant le mémoire d'Eléonore Duchêne, nous nous sommes rendu compte qu'elle avait eu la même observation. Eléonore Duchêne, *op. cit.*, p. 80. Elle note que les sources suivantes sont à considérer parmi celles attribuant *Hon* à de Saint Phalle : Laurence Gouillard, *Les œuvres monumentales de Niki de Saint Phalle*. (Mémoire de maîtrise non publié). (Université Paris IV – Sorbonne, 1993), p. 11 – 15 ; Héval Güler, *L'image de la femme dans l'œuvre de Niki de Saint Phalle*. (Mémoire de maîtrise non publié). (Université Paris IV – Sorbonne, 2005), p. 47 – 49 ; Molly Hankwitz, « The story of Hon-Kathedral. A fantastic female », dans *Architecture and Feminism*. (New York : Princeton Architectural Press, 1996), p. 161 – 182.

<sup>196</sup> Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 164.

<sup>197</sup> Amelia Jones, *loc. cit.*, p. 158.

La forme que prend cette installation ainsi que les couleurs vives et les motifs propres à de Saint Phalle qui revêtent son extérieur donnent l'impression qu'il s'agit bien là d'une œuvre de l'artiste franco-américaine. Toutefois, l'intérieur, comme nous venons de le décrire, reflète le travail collaboratif qui est à l'origine de *Hon*. L'idée viendrait de Pontus Hulten ; la maquette est confectionnée par de Saint Phalle qui réalise également le revêtement extérieur de la sculpture ; Tinguely et Ultvedt, aidés d'assistants, construisent le squelette de la *Nana* et occupent son intérieur par leurs œuvres.

Le fait que *Hon* ait été attribuée à Niki de Saint Phalle par certains historiens de l'art vient peut-être également du fait qu'à cette époque l'artiste connaît un franc succès sur le plan médiatique<sup>198</sup>. Il ne serait pas étonnant que l'accent ait été mis sur la sculptrice qui, après avoir tiré sur des tableaux avec une carabine, s'attaque désormais à ériger « la plus belle et la plus grande femme du monde<sup>199</sup> ». En effet, il est pour le moins inhabituel, et donc choquant, qu'une femme réalise de telles œuvres à cette époque — rappelons que tout cela se passe avant les événements de 1968 et, donc, avant que la deuxième vague du mouvement féministe ne se mette en branle. Toutefois, il est important de considérer l'apport de Tinguely à la construction de cette œuvre. C'est lui qui, à partir de la maquette faite par de Saint Phalle, transpose le projet en dimensions réelles. De plus, Eléonore Duchêne souligne qu'il joue également « le rôle d'organisateur du travail collectif dans sa totalité<sup>200</sup> ». Ses esquisses et ses plans agissent, tout comme la maquette, en tant que guides dans la réalisation de *Hon*. Nous pouvons ainsi affirmer que ni de Saint Phalle

---

<sup>198</sup> Lors de la construction de *Hon*, de Saint Phalle est déjà connue internationalement grâce à ses *Tirs*. Les médias de partout dans le monde s'empressant d'écrire sur cette œuvre, qui attire plus de cent mille visiteurs en deux mois, ont sans aucun doute misé sur la popularité de de Saint Phalle pour capter l'intérêt de leur lectorat ou de leurs téléspectateurs. Nous n'avons malheureusement pas pensé à cette hypothèse lorsque nous étions à la Niki Charitable Art Foundation où nous avons accès à ce genre d'archives et nous ne pouvons donc pas la confirmer.

<sup>199</sup> Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely, Lettre à Manuel Gasser, 1966, Bâle, archives du Musée Tinguely, inv. n° 003125. (Voir fig. 18).

<sup>200</sup> Eléonore Duchêne, *op. cit.*, p. 82.

ni Tinguely ne mérite plus que l'autre le titre d'auteur de cette œuvre ; chacun ayant autant travaillé à l'élaboration de cette dernière (fig. 19).

La situation inverse apparaît dans l'attribution individuelle du *Cyclop* (fig. 20) à Jean Tinguely alors que Niki de Saint Phalle joue un rôle important dans la conception de ce projet. Pour la construction d'une œuvre d'une telle ampleur — 22,5 mètres de hauteur, 350 tonnes d'acier et 25 années de labeur (1969-1994) —, la participation de plus de deux artistes est nécessaire. Tinguely souhaite réunir ses amis autour du *Cyclop*, toutefois il ne veut pas trop de participants sur le chantier pour éviter les conflits et les désaccords. Ainsi, avec de Saint Phalle, Bernard Luginbühl, Rico Weber et Seppi Imhof, il érige la structure et, ensuite, il invite les autres artistes à y déposer leurs œuvres créées spécifiquement pour le *Cyclop*<sup>201</sup>. Initialement, celui-ci est à considérer comme une sculpture-musée, cachée dans les bois de Milly-la-Forêt, où seuls ceux qui s'y baladent peuvent tomber face-à-face avec cette étrange et monumentale tête à un œil qui semble jaillir du sol<sup>202</sup>. Virginie Canal souligne le fait que le *Cyclop* reprend « les idées d'assemblage et d'art total développées quelques années plus tôt par Kurt Schwitters<sup>203</sup> », dont Tinguely s'inspire largement au cours de sa carrière. Réalisée par de Saint Phalle, la face du monstre, qui comporte un seul œil, un nez, une bouche édentée et une langue qui en ressort, est recouverte de fragments de miroirs. Le côté immatériel et fragile de la face du *Cyclop* contraste avec la ferraille noire, lourde et imposante qui se trouve cachée derrière elle. Si la sculpture comporte de nombreux rouages et moteurs faisant mouvoir certaines de

---

<sup>201</sup> Virginie Canal, *op. cit.*, p. 90. Eva Aeppli, Arman, Philippe Bouveret, César, Pierre Marie Lejeune, Giovanni Podestà, Jean-Pierre Raynaud, Larry Rivers, Jesus Rafael Soto, Daniel Spoerri et le professeur Étienne-Émile Baulieu comptent parmi les collaborateurs du *Cyclop*.

<sup>202</sup> Depuis, l'œuvre a été donnée à l'État français afin de la protéger du vandalisme qui a longtemps été perpétré contre elle lors de sa construction. Elle est donc ouverte au public et une équipe s'assure d'en faire la promotion. « La *Tête*, qui à l'origine était destinée à avoir une existence sauvage, non identifiable, pas du tout officielle, un truc que l'on rencontre dans la forêt, ignoré des médias, avec beaucoup de mauvaises herbes dessus, c'est devenu la France glorieuse, avec des miroirs très chics, bien peinte, bien entretenue, avec des toilettes pour mecs et nanas, climatisation, chauffage, système d'alarme, gardiennage... » Jean Tinguely cité par Virginie Canal, *op. cit.*, p. 114.

<sup>203</sup> Virginie Canal, *ibid.*, p. 30.

ses parties, elle est destinée à durer<sup>204</sup> — au contraire des œuvres généralement éphémères de Tinguely<sup>205</sup>. La dimension polysensorielle de l'art et de sa réception se manifeste de manière prégnante dans cette œuvre : les spectateurs peuvent y entrer, s'y mouvoir, la toucher, l'entendre, la voir bouger, etc.

Quant aux rôles que tiennent de Saint Phalle et Tinguely dans l'élaboration du *Cyclop*, ils sont facilement discernables. Le sculpteur suisse explique dans une entrevue donnée à Milly-la-Forêt :

Il y a principalement le travail de Tinguely, c'est certain, comme initiateur, comme ingénieur en chef — pardon, ingénieur entre guillemets —, Luginbühl, mon ami Bernard Luginbühl, et Niki de Saint Phalle : c'était le trio. Et Seppi ici présent [le soudeur professionnel qu'engage Tinguely]<sup>206</sup>.

À en croire l'œuvre que crée Rico Weber pour le *Cyclop* — un faux panneau électrique pour lequel chaque interrupteur correspond à un collaborateur —, le cœur du projet rassemblerait plutôt de Saint Phalle et Tinguely ainsi que leurs assistants respectifs Rico Weber et Seppi Imhof. En bref, il semble ne pas y avoir consensus par rapport au trio ou au quatuor initial. Néanmoins, de Saint Phalle est toujours mentionnée parmi les principaux protagonistes. C'est elle qui aurait persuadé Tinguely de faire quelque chose de monumental. Elle suggère alors à son compagnon de créer une immense tête de monstre et lui soumet quelques esquisses<sup>207</sup>. La tête à deux yeux et colorée que propose de Saint Phalle se transforme au fil des années sous le crayon de Tinguely afin de devenir celle du

---

<sup>204</sup> La volonté de pérennisation de l'œuvre peut être attribuée à de Saint Phalle qui réalise, durant la même période, ses différents jardins de sculptures dont la monumentalité va à l'encontre de l'éphémère.

<sup>205</sup> Le caractère éphémère des sculptures de Jean Tinguely tient au fait que leur mouvement peut cesser à tout moment, à cause d'un moteur qui ne fonctionne plus, à cause d'une sangle qui éclate, etc. Dans un souci de pérennité, il fait appel à un soudeur professionnel, en la personne de Seppi Imhof, pour la construction du *Cyclop*.

<sup>206</sup> Jean Tinguely cité dans Louise Faure et Anne Julien, *L'aventure exceptionnelle du Cyclop de Jean Tinguely. Le monstre dans la forêt*. [DVD]. (Paris : Quatre à Quatre Films, 2006).

<sup>207</sup> Les premières esquisses datent de 1966.



cyclope que l'on connaît aujourd'hui. Selon Luginbühl, la plasticienne s'inspire plus tard de la maquette d'un précédent projet de Tinguely, le *Gigantoleum* (1968), afin de fabriquer celle pour le *Cyclop*<sup>208</sup>. Une fois la structure de ce dernier érigée à Milly-la-Forêt, la face du monstre est modelée puis couverte de béton. Elle reste dans cet état pendant huit ans ; de Saint Phalle hésitant à la recouvrir de peinture ou de mousse<sup>209</sup>. Elle fixe finalement son choix sur les fragments de miroir comme elle en utilise pour son *Jardin des Tarots* en Italie. Nous pouvons donc affirmer qu'elle s'occupe de l'élaboration d'une grande partie de l'œuvre en collaboration avec Tinguely, mais sa présence sur le chantier est entrecoupée par la réalisation de ses propres projets.

Quant à Tinguely, il supervise la construction du *Cyclop* qu'il prévoit dans les moindres détails. Luginbühl raconte qu'il s'occupe de tout : « il [est] principalement entrepreneur, médiateur, infirmier, secouriste, comptable, fourrier, cuisinier [...]»<sup>210</sup>. » C'est lui qui lance le projet, qui dirige le tout : « Jeannot [est] le chef. Ensuite, il y [a] Niki. [...] Personne ne [peut] dire quoique ce soit, mais on [peut] faire des choses quand Jean les trouv[e] bien»<sup>211</sup>. » Parallèlement à ses rôles de chef de chantier, d'architecte et d'ingénieur, Tinguely crée également plusieurs œuvres destinées au *Cyclop*.

Les divers rôles que tient Tinguely dans l'élaboration du *Cyclop* incitent probablement les historiens de l'art à associer cette œuvre à lui seul. De plus, cela peut être renforcé par le fait que plusieurs des collaborateurs du sculpteur, dont Niki de Saint Phalle, désignent le *Cyclop* comme l'œuvre de Tinguely<sup>212</sup>. D'ailleurs, de

<sup>208</sup> Bernard Luginbühl dans Louise Faure et Anne Julien, *op. cit.*

<sup>209</sup> Niki de Saint Phalle dans Louise Faure et Anne Julien, *ibid.*

<sup>210</sup> Bernard Luginbühl dans Louise Faure et Anne Julien, *ibid.*

<sup>211</sup> *Ibid.*

<sup>212</sup> À titre d'exemple, l'œuvre de Philippe Bouveret destinée au *Cyclop* mentionne : « Le Cyclop. Jean Tinguely. Sculpture commencée en 1969. Donnée à l'État en 1987. Inaugurée en 1994 par Monsieur François Mitterrand Président de la République et Monsieur Jacques Toubon Ministre de la Culture. » Virginie Canal, *op. cit.*, p.34.



Saint Phalle utilise l'expression « le rêve de Jean » pour désigner ce projet<sup>213</sup>. Il est bien évident que la part d'implication de Tinguely dans ce projet est plus grande que celle de de Saint Phalle ou d'un autre collaborateur. Toutefois, il est essentiel de souligner le travail de tous les participants car, pour Tinguely, il s'agit avant tout d'une œuvre collective. De Saint Phalle ne doit pas être considérée comme une assistante de Tinguely pour ce projet. Son rôle dans la conception initiale de l'œuvre dépasse la contribution qu'un assistant apporte à un artiste ; contrairement à celui qu'occupe son compagnon dans la réalisation de projets comme le *Golem* ou le *Jardin des Tarots*.

## 2.2. Niki de Saint Phalle en tant qu'architecte et Jean Tinguely en tant qu'assistant. Les cas du *Golem* et du *Jardin des Tarots*

Dans cette partie, nous nous attarderons à un troisième aspect de la collaboration qu'a entretenue Niki de Saint Phalle avec Jean Tinguely que le *Golem* (1971-1972) et le *Jardin des Tarots* (1978-2002) illustrent de manière évocatrice. Il s'agit du rôle d'assistant que Tinguely a joué auprès de de Saint Phalle dans la production de ces œuvres. Ainsi, nous nous pencherons sur le rôle joué par chacun d'eux dans l'élaboration de celles-ci. Nous montrerons comment, à cause de la position d'assistant assumée par Tinguely, la collaboration entre les deux sculpteurs reflète une certaine atypie par rapport à celle des couples d'artistes collaborateurs observés dans le chapitre précédent.

À la fin de l'année 1971, de Saint Phalle est appelée à réaliser une œuvre principalement destinée aux enfants<sup>214</sup>. Il s'agit du *Golem* (fig. 21) érigé à Jérusalem

---

<sup>213</sup> Elle affirme, dans le même sens : « Au fond, pour moi, le *Cyclop* restera toujours l'œuvre de Jean à laquelle il a invité d'autres amis à participer. » Niki de Saint Phalle citée dans Jocelyn Daignes, *op. cit.*, p. 60.

<sup>214</sup> Les travaux de construction commencent le 17 mars 1972.

au cœur du quartier populaire de Kyriat Yahovel. L'œuvre prend la forme d'une grande tête blanche lignée de noir de huit mètres de hauteur. Trois langues rouges s'échappent de la gueule béante du monstre. Servant de toboggans, elles constituent l'attrait principal de l'œuvre pour les enfants. La cavité de la tête sert aussi de refuge, où les visiteurs recouvrent les parois de dessins et de graffitis. Francblin propose d'appréhender le *Golem* comme « une réponse à la mise en œuvre de la Tête [le *Cyclop*] à laquelle Jean s'emploie à Milly<sup>215</sup>. » Le *Golem* est inauguré le 4 novembre 1972.

Il est important de souligner que le *Golem* n'est pas considéré comme une œuvre de collaboration par plusieurs spécialistes<sup>216</sup>. En effet, comme le souligne Eléonore Duchêne, « une œuvre de collaboration sous son acceptation restreinte se veut être une œuvre où l'"idée", la "conception" du projet est partagée en vue d'une réalisation commune<sup>217</sup> » ; ce qui ne concorde pas au cas du *Golem*. Néanmoins, nous considérons tout à fait juste de l'envisager comme une œuvre collaborative pour les besoins de notre mémoire<sup>218</sup>. Selon la définition élargie de la collaboration présentée au premier chapitre, celle-ci prend forme dès qu'il existe une interaction entre un artiste et une ou plusieurs autres personnes dans le but de produire une œuvre de manière collective. Contrairement aux collaborations que nous avons présentées jusqu'à présent, Tinguely n'occupe cependant pas un rôle « égal » à celui de de Saint Phalle au point de vue de la conception. Il devient en quelque sorte l'assistant technique de cette dernière, alors qu'elle est désormais la seule conceptrice de l'œuvre.

En effet, de Saint Phalle conçoit son projet telle une architecte, puis fait appel à Tinguely pour construire l'armature métallique qui sert de base au *Golem*. À partir

---

<sup>215</sup> Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 212.

<sup>216</sup> La responsable des archives à la NCAF nous a clairement affirmé que le *Golem* n'est pas une œuvre de collaboration.

<sup>217</sup> Eléonore Duchêne, *op. cit.*, p. 100.

<sup>218</sup> Eléonore Duchêne considère également le *Golem* comme une œuvre de collaboration.

de la maquette créée par la sculptrice, qui sert de guide tout au long de la réalisation du projet, Tinguely dirige « les opérations de construction »<sup>219</sup>. Aidé de Rico Weber et Paul Wiedmer, il entrelace et soude les tiges métalliques afin de former le squelette du monstre (fig. 22). Une fois cette étape terminée, de Saint Phalle engage des cimentiers pour revêtir l'ossature du *Golem*. La dernière phase du projet, qui revient à l'artiste, consiste à peindre le béton (fig. 23).

Il est intéressant de noter que Tinguely délaisse la construction du *Cyclop* pendant un certain temps pour être présent sur le chantier du *Golem*<sup>220</sup> — de Saint Phalle nécessitant son aide pour l'exécution technique de son projet. Elle explique de cette façon le rôle que tient son collaborateur dans l'élaboration de cette œuvre :

Jean me faisait les structures métalliques qui ressemblaient exactement à mes maquettes sans utiliser d'instruments de mesure. Il avait l'œil "Moyen Age" et pouvait juger l'espace à l'œil nu. C'était un travail de titan. Jean et les autres Suisses se mettaient donc à la disposition de mon travail avec acharnement et générosité<sup>221</sup>.

De tels propos révèlent que de Saint Phalle s'attribue l'idée de l'œuvre, donc le rôle de l'artiste — voire de l'architecte étant donné l'envergure du projet qu'elle entreprend — et qu'elle considère la contribution de Tinguely, Weber et Wiedmer comme un dévouement, une aide<sup>222</sup>. De Saint Phalle est reconnaissante de cette aide que lui apportent ses collaborateurs. Néanmoins, elle souhaiterait pouvoir construire ses sculptures monumentales par elle-même : « *I was jealous not to be able to make my own sculpture by doing the welding myself. At the same time proud to have these super men working for me*<sup>223</sup>. » (fig. 24) La collaboration avec Tinguely en tant qu'assistant technique devient dès lors nécessaire à la réalisation d'œuvres monumentales.

---

<sup>219</sup> Catherine Francblin, *op. cit.*

<sup>220</sup> *Ibid.*

<sup>221</sup> Niki de Saint Phalle citée par Eléonore Duchêne, *op. cit.*, p. 98.

<sup>222</sup> Eléonore Duchêne soulève également cet aspect dans son mémoire.

<sup>223</sup> Niki de Saint Phalle, *The Birth of a Monster*. (Bätterkinden : Leonardo Bezzola, 1972), p. 12.

Lors de la construction du *Jardin des Tarots* (fig. 25), un projet amorcé en 1978, de Saint Phalle sollicite à nouveau la collaboration de Tinguely. Cette collaboration s'étend jusqu'à son décès en 1991 — onze ans avant que la construction du jardin ne prenne fin, alors que de Saint Phalle disparaît à son tour. Le *Jardin des Tarots* est considéré par l'histoire de l'art comme l'œuvre majeure de l'artiste. De Saint Phalle qualifie elle-même ce projet comme l'œuvre de sa vie. Inspirée par le Parc Güell de Gaudi à Barcelone, la sculptrice souhaite créer un jardin de joie et de bonheur pour tous. En outre, elle tente de répondre à son « besoin impératif de prouver qu'une femme [peut] assumer un travail aussi fou et grand<sup>224</sup> » que le *Jardin des Tarots*. Ce dernier est constitué d'un ensemble de vingt-deux sculptures géantes, voire monumentales, représentant les arcanes majeurs du tarot, à savoir le Magicien, la Papesse, l'Impératrice, l'Empereur, le Pape, les Amoureux, le Chariot, la Justice, l'Hermite, la Roue de Fortune, la Force, le Pendu, la Mort, la Tempérance, le Diable, la Tour, l'Étoile, la Lune, le Soleil, le Jugement, le Monde ainsi que le Fou. Les sculptures colorées et étincelantes, toutes recouvertes de mosaïques, s'élèvent vers le ciel dominant la nature et les spectateurs.

Le *Jardin des Tarots* prend place sur une colline de deux hectares au milieu d'arbres et de buissons dans le village de Garavicchio, en Toscane. L'amphithéâtre naturel au sein duquel les visiteurs font leur entrée au jardin présente aux yeux de ces derniers, de droite à gauche, le *Soleil*, le *Pape*, l'*Arbre de vie*, la *Justice*, la *Papesse*, le *Magicien*, l'*Empereur*, la *Tour* et l'*Impératrice*. D'autres sculptures, plus ou moins grandes, sont disposées autour de ce groupement principal. Pour les découvrir, les visiteurs doivent tantôt emprunter d'étroits sentiers rocailleux et sinueux, tantôt se balader sur des chemins recouverts de béton travaillés par de Saint Phalle. À l'instar

---

<sup>224</sup> Niki de Saint Phalle. « L'œuvre de toute une vie : le *Jardin des Tarots*. », dans *Niki de Saint Phalle au Grand Palais*. (Issy-les-Moulineaux : Beaux Arts/TTM Éditions, 2014), p. 57.

du *Cyclop*, cette œuvre fait appel aux divers sens des spectateurs et est, en elle-même, polysensorielle<sup>225</sup>.

La collaboration qu'entretient de Saint Phalle avec Tinguely pour le *Jardin des Tarots* relève à nouveau d'un rapport artiste/assistant. La participation du sculpteur est en grande partie similaire à celle du *Golem*. En effet, il contribue à la construction de certaines sculptures en les transposant à une échelle monumentale, puis en tissant les structures métalliques qui en constituent la base, et ce, toujours à partir des dessins et des maquettes que de Saint Phalle réalise. Tinguely aurait confié à sa partenaire que « cela lui donnait l'occasion d'expérimenter un terrain qu'il n'aurait jamais abordé dans son propre travail. [...] en agrandissant certaines pièces, ajoute de Saint Phalle, il s'est mis avec génie au service de [son]œuvre<sup>226</sup>. »

En outre, Tinguely crée plusieurs œuvres que de Saint Phalle dispose au sein de son jardin : la *Roue de fortune* (1986), l'*Injustice* (1987) et *Eos* (1985). Ces dernières entrent en interaction avec les sculptures de de Saint Phalle. À titre d'illustration, la *Roue de fortune* (fig. 26) tourne en crachant de l'eau dans le bassin de la *Papesse*. L'*Injustice* (fig. 27), quant à elle prisonnière de la *Justice*, s'agite vainement en son intérieur. De plus, de Saint Phalle sollicite particulièrement son partenaire lorsqu'elle fait face à un problème d'ordre technique impossible à résoudre seule<sup>227</sup> ; par exemple, lorsqu'elle ne sait que faire de sa *Tour de Babel* (1985) qu'elle trouve trop imposante. Tinguely apporte alors une modification à la sculpture en la cassant quasiment en son sommet. Il ajoute ensuite l'une de ses propres machines, qu'il baptise *Eos* (fig. 28), à l'endroit de la coupure pour symboliser « la foudre de la main de Dieu venue rompre la tour »<sup>228</sup>. Quand Tinguely ne se trouve pas sur le

<sup>225</sup> Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 267.

<sup>226</sup> Niki de Saint Phalle citée par Eléonore Duchêne, *op. cit.*, p. 112.

<sup>227</sup> Laurent Condominas et Mélanie Gourarier, *op. cit.*, p. 81.

<sup>228</sup> *Ibid.*

chantier du *Jardin des Tarots*, les deux artistes s'envoient des dizaines de fax afin de pouvoir discuter tant des interrogations de l'un que de l'autre<sup>229</sup>.

De Saint Phalle et Tinguely collaborent également à l'élaboration d'une œuvre commune érigée au *Jardin des Tarots* : le *Monde* (1987) (fig. 29). Cette dernière est facilement divisible en deux parties distinctes qui correspondent aux sections de l'œuvre réalisées par chacun des deux sculpteurs. La base, ou le « socle » comme l'appelle Tinguely, est construite par ce dernier<sup>230</sup>. Elle est composée de matériaux majoritairement métalliques et de couleurs sombres et ternes prenant une forme plutôt abstraite. Elle soutient et fait tourner la sculpture colorée, miroitante et éclatante de Niki de Saint Phalle représentant une *Nana* debout sur ce qui semble être un gros œuf. Un serpent l'empêche de tomber en entourant sa jambe ainsi que la forme ovoïde sur laquelle elle se tient en équilibre. Le contraste entre les deux parties de l'œuvre est frappant. Les matériaux sombres qu'utilise Tinguely mettent en évidence ceux utilisés par de Saint Phalle.

J'inquiète ses sculptures, affirme Tinguely, je les combats, j'oppose une antithèse à sa sculpture qui est d'une incroyable et séduisante beauté, toute d'une luisante couleur, colorisation fabuleuse, miroirs, " mosaïquage ", et ma ferraille est caractérisée par ce que vraiment personne ne ramasserait plus. Je l'utilise pour faire des socles et cela devient une rencontre de tensions<sup>231</sup>.

Dans ce cas-ci, la sculpture du Suisse semble n'avoir pour seule fonction que de porter et faire pivoter la sculpture de de Saint Phalle. Ainsi, la contribution du

---

<sup>229</sup> Nous avons pu consulter certaines de ces télécopies à la Niki Charitable Art Foundation. Jana Schenefield, l'archiviste, a également précisé que de Saint Phalle et Tinguely communiquaient souvent de cette façon.

<sup>230</sup> À la fin des années 1980, de Saint Phalle et Tinguely réalisent des sculptures de plus petites tailles qu'ils nomment *Stabilisations*. « Les artistes procèdent de la même manière que pour la fontaine de Château-Chinon, les sculptures de Saint Phalle sont mises en mouvement par un socle de Tinguely. Dans cette série d'œuvres, on retrouve donc les mêmes principes opératoires, Tinguely réalise le « socle » qui met en mouvement les sculptures de Niki de Saint Phalle. » Eléonore Duchêne, *op. cit.*, p. 108.

<sup>231</sup> Jean Tinguely cité par Laurent Condominas et Mélanie Gourarier, *op. cit.*, p. 83.

sculpteur donne l'impression de servir uniquement de support technique à l'œuvre de cette dernière ; autrement dit, le socle de Tinguely joue un rôle de faire-valoir.

En bref, les rôles qu'occupent de Saint Phalle et Tinguely dans l'élaboration du *Golem* et du *Jardin des Tarots* les placent dans un rapport artiste/assistant comme nous venons de le montrer. Ces deux œuvres ne constituent pas des exemples isolés d'un tel lien collaboratif entre les deux artistes. D'autres projets monumentaux, comme le *Rêve de l'oiseau* et le *Dragon de Knokke-le-Zoute* entre autres, reflètent également cet aspect particulier de leur collaboration. Comme nous l'avons déjà précisé, c'est cette position d'assistant qu'occupe Tinguely auprès de de Saint Phalle lors de la réalisation d'œuvres monumentales qui nous intéresse particulièrement, puisqu'elle révèle une dynamique de collaboration atypique entre une femme et un homme artistes.

### 3. Une collaboration artistique à l'encontre des tendances

Au regard de ce qui précède et de notre analyse des couples d'artistes élaborée au premier chapitre, nous allons désormais montrer en quoi la collaboration qu'entretient Niki de Saint Phalle avec Jean Tinguely va à l'encontre des tendances par rapport à leur façon de créer ensemble. Pour ce faire, nous ferons un retour sur les aspects de la collaboration de de Saint Phalle et Tinguely présentés précédemment afin de déterminer ce qui la rend atypique. En outre, nous établirons quelques comparaisons avec les collaborations étudiées dans le chapitre précédent.

Nous avons vu, au premier chapitre, que les femmes occupent souvent une place secondaire par rapport aux hommes avec qui elles collaborent. C'est clairement le

cas de Cossje van Bruggen par rapport à Claes Oldenburg, et de Jeanne-Claude par rapport à Christo. Il arrive également que les femmes altèrent leur propre identité lors d'une collaboration trop fusionnelle avec un homme, comme pour Marina Abramovic avec Ulay. Ces couples d'artistes sont contemporains de celui formé par de Saint Phalle et Tinguely ou ont précédé de quelques années la formation de celui-ci. Ils évoluent donc au sein d'un même contexte socioculturel. Toutefois, cette tendance générale qui veut que la femme crée dans l'ombre de son partenaire mâle ne semble pas s'appliquer au couple de de Saint Phalle et Tinguely.

La littérature portant sur la collaboration des deux artistes met l'accent sur l'importance d'un dialogue ludique chez de Saint Phalle et Tinguely. Francblin évoque un jeu de ping-pong en comparaison à leur collaboration. En effet, il semble juste de percevoir cette dernière sous cet angle si l'on tient compte des explications proposées par Tinguely, entre autres.

Pour nous la collaboration présente l'intérêt suivant : elle nous amène tous les deux à faire mieux, à faire nouveau avec de nouveaux matériaux, on gagne, vous voyez, on en sort vainqueur chacun pour soi. L'essentiel, l'avantage pour nous deux, c'est qu'il y a confrontation et que cette confrontation ne nous aplatit pas, au contraire, elle nous hausse, nous amène une marche plus haut<sup>232</sup>.

Les deux artistes semblent se servir de leur collaboration comme moyen de créer des œuvres toujours plus grandes et plus fortes. Ils paraissent être tous les deux conscients de ce que leur apporte le fait de collaborer ensemble. Leurs œuvres monumentales communes leur permettent de montrer ce qu'ils peuvent exploiter en termes plastiques par le biais de leur collaboration.

De Saint Phalle, en particulier, semble vouloir démontrer que les femmes artistes possèdent les mêmes capacités à créer que leurs homologues mâles, par l'entremise de la collaboration qu'elle entretient avec Tinguely. Nous n'entendons pas par là que

---

<sup>232</sup>*Ibid.*, p. 81.



de Saint Phalle utilise son partenaire afin de faire valoir son propre point de vue. La sculptrice exprime plutôt une critique des rôles assurés par les femmes et les hommes dans le cadre d'une production artistique collaborative, s'appuyant sur la relation de soutien et de stimulation qu'elle entretient avec son compagnon. En effet, toujours dans cette optique du jeu qui occupe une place centrale au sein de la collaboration qui s'est établie entre de Saint Phalle et Tinguely, nous proposons que les deux artistes élaborent, avec ludisme, une stratégie qui les pousse à se surpasser l'un l'autre. Le fait que celle-ci soit mise en place dans l'espace public — un lieu d'exposition traditionnellement réservé aux hommes et accessible à tout spectateur — sous forme de sculpture-architecture monumentale est d'autant plus significatif ; la sculpture et l'architecture étant des médiums considérés comme appartenant au domaine du masculin. De Saint Phalle utilise donc des médiums considérés comme typiquement masculins, dans un espace traditionnellement réservé aux hommes, pour montrer, par le biais d'une collaboration avec un artiste qui devrait potentiellement la placer dans une position secondaire par rapport à lui, qu'une femme artiste peut, à l'instar des hommes, « rêver en grand et réaliser en grand<sup>233</sup> ». Cette position est typique de la pratique de de Saint Phalle. En effet, comme l'explique Francblin, « Toute sa vie, Niki de Saint Phalle réagira ainsi à l'adversité ; toute sa vie elle fera preuve de cette prodigieuse aptitude à retourner en sa faveur une situation critique<sup>234</sup>. »

Le fait que de Saint Phalle veuille prendre possession de l'espace public consiste véritablement en une prise de pouvoir, un acte politique :

Comme elle l'explique souvent dans ses écrits, aussitôt compris qu'au dehors de la maison l'espace extérieur, public, appartient au masculin — c'est-à-dire dès l'enfance —, Saint Phalle décide de franchir cette limite, de « voler le feu ». Une fois installée sur ce terrain jusque-là interdit, il lui

---

<sup>233</sup> Niki de Saint Phalle citée dans Louise Faure et Anne Julien, *Niki de Saint Phalle : un rêve d'architecte*. [DVD]. (Paris : Réunion des musées nationaux-Grand Palais – France Télévisions Distribution, 2014).

<sup>234</sup> Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 74.

faudra faire au moins aussi fort, autrement dit aussi grand. L'échelle monumentale engage la lutte entre les sexes : elle va la revendiquer, la théâtraliser, la sexualiser<sup>235</sup>.

La bataille qu'elle entreprend, bien que sérieuse et déterminée, passe par l'ironie et le ludisme et a pour objectif la réconciliation. Tel que Morineau le soulève, « [e]n créant cet un [sic] espace accueillant et interactif dans l'espace public, Saint Phalle permet au féminin, là où il était *dominé par* le masculin de *jouer avec* lui<sup>236</sup>. » Parallèlement, sa collaboration avec Tinguely lui permet de jouer avec les normes établies afin de faire triompher sa création, et plus symboliquement celles des femmes, dans un contexte où ces dernières se trouvent généralement dans l'ombre de leur partenaire collaboratif.

Contrairement à Van Bruggen et Oldenburg, ainsi qu'à Jeanne-Claude et Christo, pour qui c'est l'homme qui commence la plupart du temps à élaborer les œuvres, dans le cas de de Saint Phalle et Tinguely, c'est à la femme que revient ce rôle. « Jean me faisait toujours commencer, affirme de Saint Phalle : il aimait répondre à mes sculptures. Alors j'ai fait toutes les maquettes<sup>237</sup>. » Elle ajoute ailleurs : « C'est la méthode généralement adoptée. Nous n'avons jamais fait le contraire — que tu [Tinguely] ais [sic] commencé et moi fini, il faudrait essayer une fois<sup>238</sup>! ». Par ailleurs, le rôle secondaire qui est parfois octroyé à Tinguely dans la création d'œuvres monumentales collaboratives est occupé par Van Bruggen et Jeanne-Claude au sein de leurs couples respectifs. Jamais leurs partenaires ne se sont effacés derrière elles. Même chose pour Abramovic et Ulay qui ont chacun mis de côté leur identité individuelle afin d'en créer une troisième à deux. En ce sens, l'attitude qu'adopte Tinguely par rapport à de Saint Phalle rend leur collaboration atypique — l'identité de la sculptrice étant préservée et même mise de l'avant.

---

<sup>235</sup> Camille Morineau, *loc. cit.*, p. 257.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>237</sup> Niki de Saint Phalle citée par Jocelyn Daignes, *op. cit.*, p. 48.

<sup>238</sup> Niki de Saint Phalle citée par Eléonore Duchêne, *op. cit.*, p. 56.

Par ailleurs, de Saint Phalle ne sent pas la nécessité de se cacher derrière le nom d'un artiste de sexe opposé afin de faire valoir ses idées et sa création. Jeanne-Claude, rappelons-le, affirme que si elle avait avoué être à la source de certains projets qu'elle et Christo ont réalisés, ils n'auraient pas obtenu la permission de les entreprendre ; cela pour la seule et unique raison qu'elle est une femme<sup>239</sup>. De Saint Phalle, quant à elle, investit l'espace public de ses sculptures monumentales en son propre nom et celui de Tinguely. De plus, elle revendique le droit de créer dans les mêmes conditions qui sont accordées à ses confrères.

Certains diront que sans Tinguely, de Saint Phalle n'aurait pas eu les moyens de réaliser des œuvres aussi monumentales. Il est tout à fait juste de considérer l'apport important de Tinguely dans l'élaboration de ces œuvres collaboratives. Toutefois, il faut nuancer. « Jean [dit] souvent être la " base " de Niki, dans le sens d'un socle solide d'où la créativité de sa compagne p[eu]t s'élever sans entraves<sup>240</sup>. » De Saint Phalle est bien évidemment consciente de l'importance de la contribution de Tinguely quant à la réalisation de ses œuvres monumentales et elle semble même en profiter. Effectivement, de manière très intelligente et rusée, elle se sert de cette « base solide » que lui procure son partenaire afin de se surpasser et de le surpasser encore et toujours. Bien qu'ils mettent en scène ce jeu de ping-pong entre eux deux, ils confrontent surtout, ensemble, les normes établies d'une histoire de l'art qui ne cesse de percevoir l'homme comme seule source incroyable de créativité.

En conclusion, de Saint Phalle utilise la collaboration comme moyen de s'affirmer en tant qu'artiste qui ne serait pas limitée par les attentes genrées et le plafond de verre qui empêche les femmes artistes de réaliser de grands projets, d'atteindre une grande notoriété. La collaboration avec Tinguely lui permet de s'élever, de prouver qu'une femme peut réaliser de grandes choses à l'égal des hommes. Elle renverse le

<sup>239</sup> Michel Bousseyroux, Nicole Bousseyroux et André Ghighi, *loc. cit.*, p. 171.

<sup>240</sup> Alvaro Rodriguez, « Niki et Jean, collaborateurs incontournables », dans *Niki de Saint Phalle : 1930-2002*, sous la dir. de Morineau, C. (éd. et commissaire d'exposition) et Rodriguez, A. (commissaire d'exposition). (Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2014), p. 271.

schème établi qui veut que tout être de sexe féminin soit inférieur à celui de sexe masculin, et ce, même au sein d'une collaboration artistique. L'artiste passe par un moyen qui, traditionnellement, soumet la femme à l'homme, afin justement de le renverser et de prouver son égalité à l'égard de ce dernier. Elle réinvente en quelque sorte le rôle que tient la femme dans une collaboration artistique avec un homme en proposant d'échanger les différents rôles « inférieurs » qui lui sont normalement attribués par celui d'artiste qu'elle est en droit d'obtenir. Nous verrons dans le dernier chapitre de ce mémoire que cette façon atypique de concevoir la collaboration par une femme artiste est également perceptible dans la manière dont de Saint Phalle se met en scène par rapport à Tinguely dans les médias.

### CHAPITRE III

#### NIKI DE SAINT PHALLE ET JEAN TINGUELY EN REPRÉSENTATION DANS LES MÉDIAS

Le troisième et dernier chapitre de ce mémoire se consacrera à une analyse du couple formé par Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely tel qu'il se met en scène et est représenté dans les médias. Cette analyse sert à montrer de quelle manière la plasticienne construit son image par rapport à celle de son compagnon afin de s'émanciper des rôles socialement et historiquement attribués aux hommes et aux femmes. Il sera alors question de nous pencher sur les archives filmiques et photographiques des deux artistes pour en faire une lecture qui nous permettra de dégager le caractère atypique de leur collaboration.

Pour ce faire, nous établirons tout d'abord certaines bases théoriques sur la question des assignations et de la construction identitaires, ainsi que sur celle de la performance et la performativité de l'identité telles que développées par les études féministes et *queer*. Ensuite, nous examinerons le rôle que jouent les divers types de médias dans la construction de l'identité artistique. Ainsi, nous retracerons de manière historique les représentations des artistes dans les médias, puis nous traiterons du *star-system* associé au monde de l'art ainsi que du phénomène de l'artiste en tant que célébrité qui en découle. En troisième point, nous analyserons la création et la mise en scène du personnage artistique de de Saint Phalle en nous attachant sur les aspects complexes et contradictoires de ces dernières ainsi que sur la féminité souvent exacerbée de l'artiste. Nous clôturerons ce chapitre en examinant, par le biais d'archives photographiques et vidéographiques, comment la

collaboration devient pour de Saint Phalle, voire même aussi pour Tinguely, un moyen de revendication féministe et de provocation.

### 1. La performance de l'identité et du genre dans les études féministes et *queer*

Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la question du genre, intrinsèquement liée à celle de l'identité, s'est retrouvée au cœur des études féministes, puis *queer*<sup>241</sup>. De nombreux théoriciens se sont alors questionnés sur le genre : qu'est-ce que le genre? Comment intervient-il dans les représentations et les pratiques quotidiennes? Quels liens entretient-il avec la sexualité? De quelle façon définit-il l'identité? Parallèlement, certains artistes modernes, puis beaucoup d'artistes contemporains et actuels ont fait de l'identité un sujet d'investigation au sein de leur pratique : la (dé)construction identitaire et ses enjeux faisant dès lors partie intégrante de leur processus créatif.

La notion de performance de l'identité et du genre telle que développée par la philosophe féministe Judith Butler<sup>242</sup> est intéressante dans la mesure où elle nous permet d'analyser la figure de l'artiste et sa mise en scène. Selon la philosophe Beatriz Preciado, le concept de performance chez Butler trouve ses antécédents

<sup>241</sup> « La théorie *queer* se distingue des réflexions post-modernes et post-structurales dont elle est partiellement issue en ce qu'elle a engendré une repolitisation du champ sexuel [...]. En effet, la théorie *queer* problématise et politise non seulement le corps mais aussi — et c'est là sa forte dimension épistémologique — le savoir et la production de vérité, bref les rapports savoir-pouvoir. » Marie-Hélène Bourcier, « Politiques *queer* », *Queer Zones. Politiques des identités sexuelles et des savoirs*. (Paris : Éditions Amsterdam, 2006), p. 129. « L'approche *queer* [...] se fonde sur l'idée que les instruments que l'on a à sa disposition pour contrer le régime hétérosexuel viennent de l'hétérosexualité. » *Ibid.* p. 139.

<sup>242</sup> Judith Butler, *Défaire le genre*. (Paris : Éditions Amsterdam, 2006, [2004]) ; Judith Butler, « Actes performatifs et constitution des genres : phénoménologie et théorie féministe » [1988] (trad. Pierre Lauret), *Outrescène*, 9, (mai 2007).

discursifs dans le texte « La féminité comme mascarade » de la psychanalyste Joan Riviere publié en 1929. Cette dernière définit pour la première fois la féminité comme « un artifice, une théâtralisation, une parodie, une fiction, un effet de surface ou un masque<sup>243</sup> ». Bâtissant sur cette remarque perspicace, la théorie postmoderne du genre de Butler définit celui-ci comme une performance. Selon cette perspective, le genre n'a d'autre référence que lui-même, il n'est pas fondé par essence. Autrement dit, une femme est une femme en vertu de sa capacité à jouer la féminité et non en vertu de sa constitution biologique<sup>244</sup>. En ce sens, Audrey Baril explique que le féminin et le masculin ne possèdent pas d'existences préalables. Ils ne peuvent exister qu'en fonction de l'énonciation et de la répétition des genres normatifs<sup>245</sup>. Le genre est donc « une construction continuellement effectuée à l'intérieur du jeu social ; un genre que l'individu doit donc en permanence " performer " — comme on peut parler d'une performance théâtrale — à la croisée des règles imposées et de sa propre subjectivité<sup>246</sup>. »

Toutefois, Butler précise que :

si le genre est une sorte de faire, une activité incessante performée, en partie, sans en avoir conscience et sans le vouloir, il n'est pas pour autant automatique ou mécanique. Au contraire, c'est une pratique d'improvisation qui se déploie à l'intérieur d'une scène de contrainte<sup>247</sup>.

Qui plus est, le genre ne dépend pas seulement de l'individu dans un sens exclusif. Il s'inscrit en rapport direct avec la socialisation. Ainsi, il est continuellement en restructuration et en redéfinition en vue d'une adaptation à un ensemble de

<sup>243</sup> Beatriz Preciado, « Biopolitique du genre », *Assembly International*, s. d. Récupéré de <http://www.assembly-international.net/Text/Html/Biopolitiques%20du%20genre.html>.

<sup>244</sup> Sébastien Sengenès, « D'un genre à l'autre », *Terrain*, 42, (mars 2004). <http://dx.doi.org/10.4000/terrain.1748>

<sup>245</sup> Audrey Baril, « De la construction du genre à la construction du " sexe " : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, 20:2, (2007) : p. 65.

<sup>246</sup> Anne-Françoise Benhamou en introduction à Judith Butler (2007), *loc. cit.*

<sup>247</sup> Judith Butler (2006), *op. cit.*, p. 13.



contraintes<sup>248</sup>. Par conséquent, « mal performer son genre déclenche un ensemble de punitions ouvertes ou indirectes, et bien le performer renforce la conviction qu'il y a bien tout compte fait une identité genrée essentielle<sup>249</sup>. » Françoise Picq explique que c'est la performance qui produit de façon rétroactive l'illusion d'une essence ou d'une disposition féminine ou masculine<sup>250</sup>. En bref, la performance serait « une représentation, le/un rôle joué par le sujet ; [...] une mascarade qui sert à rendre visible la construction culturelle du masculin et du féminin<sup>251</sup>. »

## 2. Les médias au service de la construction de l'identité de l'artiste

Depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, la question de l'identité en art a été particulièrement investie par les artistes et largement étudiée par les historiens de l'art. En effet, avec l'ouverture du champ disciplinaire plus traditionnel de l'histoire de l'art aux disciplines comme la psychanalyse, la sociologie et l'anthropologie, les interrogations concernant la place du sujet dans l'œuvre sont devenues

---

<sup>248</sup> *Ibid.*

<sup>249</sup> Judith Butler (2007), *loc. cit.*, p. 146.

<sup>250</sup> Françoise Picq, « " Vous avez dit *queer*? " La question de l'identité et le féminisme », *Réfractions*, 24, (2010) : p. 11. Récupéré de <http://refractions.plusloin.org/spip.php?article513>.

<sup>251</sup> *Ibid.* Lorsque le concept de performance du genre est abordé, il est important de créer une distinction avec celui de performativité du genre. Au regard de la théorie butlérienne, Florence Binard définit la performativité comme « le processus par lequel le sujet est/se construit par la répétition d'actions performatives, dont le genre n'est ni l'origine ni la cause et qui ne relèvent pas d'un choix délibéré du sujet. » Florence Binard, « La théorie « *Queer* » : une menace pour le féminisme ». Dans Leduc, G. (dir.), *Travestissement féminin et liberté(s)*. (Paris : L'Harmattan, 2006), p. 393. À cela, Fanny Gallot et Pauline Delage ajoute que « la performativité est la réitération continue des performances normées ou pas. » Fanny Gallot et Pauline Delage, « Le genre et les sexualités à l'épreuve de la performativité », *Pensées critiques contemporaines*, 2012. Récupéré de <http://pcc.hypotheses.org/83>. Enfin, si le concept de performance développé par Butler est inspiré du texte de Riviere, celui de performativité est issu des travaux de John Langshaw Austin dont l'ouvrage *Quand dire c'est faire* décrit la performativité comme le fait pour un signe linguistique de réaliser lui-même ce qu'il énonce — c'est-à-dire qu'en prononçant ou en écrivant ce signe, l'action qu'il décrit se produit simultanément.

nombreuses. Dans la lignée d'artistes modernes comme Marcel Duchamp et Claude Cahun, qui s'intéressaient déjà à la problématique de l'identité, beaucoup d'artistes contemporains et actuels, tels que Cindy Sherman, Carole Schneemann, Yasumasa Morimura, Kent Monkman, etc., ont fait (ou font encore) de l'identité un objet d'observation au sein de leur travail.

Par ailleurs, à partir du début du XX<sup>e</sup> siècle, avec la démocratisation de la radio, de la télévision et, plus tard, d'Internet, les médias ont également été une source d'inspiration pour les artistes, que les historiens de l'art se sont aussitôt mis à étudier. De récentes recherches concernant les dynamiques existant entre l'art américain et les médias de masse ont montré que certains artistes, de Walker Evans, Thomas Hart Benton et Jacob Lawrence à Diane Arbus, Robert Rauschenberg et Andy Warhol, ont fait bien plus que d'intégrer les médias de masse à leur pratiques artistiques, que ce soit de manière positive, négative ou de quelque autre façon que ce soit : ils les ont largement exploités de l'intérieur, occupant le centre même de la production médiatique<sup>252</sup>.

### 3. Survol historique : la représentation de l'artiste dans les médias

Le lien entre médias et artistes a souvent été étudié par rapport à la représentation de ceux-ci dans les magazines et les journaux. L'intérêt se fait rare quant à la réception des artistes visuels à la télévision<sup>253</sup> comme le reflète ce qui suit.

---

<sup>252</sup> Jason E. Hill et Elisa Schaar. « Training a sensibility », *American Art*, 27:2, (2013) : p. 2-9. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/10.1086/673102>.

<sup>253</sup> Catherine Gonnard, *loc. cit.*, p. 110.

Dans le premier chapitre de sa thèse de doctorat intitulée *The Artist-as-Celebrity : Picturing Artistic Fame in Vanity Fair, Vogue, and Harper's Bazaar Magazines, 1921-1951*, Alexandra Davis Weiss dresse un portrait de la présence des artistes au sein des médias depuis ses débuts. Selon elle, la présence des artistes dans la sphère médiatique est directement liée à la notion de célébrité et de gloire. Davis Weiss explique qu'à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'expansion de la sphère publique, et avec elle les nouvelles conceptions de l'individualité, ont fait avancer la « démocratisation de la gloire » et créé ainsi « *a new degree of public exposure for famous figures*<sup>254</sup> ».

*This new " visibility ," coupled with a " new self-consciousness about appearance, " thus allowed " those aspiring to fame... [to] " author " themselves, creating public personas that rejected aristocratic models of achievement in favor of an emerging democratic model that would steadily evolve in tandem with changes in values"*<sup>255</sup>.

De cette façon, Davis Weiss affirme que ces artistes se sont restructurés en tant que « figures performantes », fonctionnant ainsi comme des proto-célébrités au sein de la sphère publique émergente<sup>256</sup>.

Par la suite, depuis l'essor des journaux à grand tirage au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les artistes ont été considérés comme des sujets dignes d'intérêt<sup>257</sup>. Toutefois, l'historienne de l'art souligne que ces derniers ne seraient qualifiés de célébrités par les magazines et les journaux américains qu'à la fin du siècle<sup>258</sup>. Elle remarque qu'au même moment, la personnalité d'un artiste est devenue un moyen pour celui-ci de se différencier par rapport aux autres et de se créer un nom au sein du marché de l'art. Se référant à l'historienne de l'art Sarah Burns, Davis Weiss affirme que les artistes et la presse de cette époque ont travaillé de pair à façonner une image

---

<sup>254</sup> Alexandra Davis Weiss, *The Artist-as-Celebrity : Picturing Artistic Fame in Vanity Fair, Vogue, and Harper's Bazaar Magazines, 1921-1951*. (Thèse de doctorat non publiée). (University of Pennsylvania, 2012), p. 10. Récupéré de *ProQuest Dissertation & Theses*.

<sup>255</sup> *Ibid.*

<sup>256</sup> *Ibid.*

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 3

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 15.

publique de l'artiste afin que ce dernier soit perçu comme « *a cultivated persona* »<sup>259</sup>. À ce sujet, Davis Weiss cite Burns : « " *Being an artist in the realm of spectacle entailed learning how to perform as one, cultivating the right kind of identity* " »<sup>260</sup>. » Ainsi, en « performant » une identité reconnaissable et distinctive par le biais d'entrevues ou d'articles dans les journaux et les magazines, les artistes ont pu créer une « personnalité consommable » ( « *consumable personality* » selon les mots de Burns) afin d'attirer l'intérêt du public<sup>261</sup>.

Aussi, à partir du XX<sup>e</sup> siècle, le culte de l'apparence, de la personnalité et de la célébrité, promu par les médias, est devenu intrinsèque au fait d'être artiste, particulièrement en Amérique<sup>262</sup>. Cependant, le statut de célébrité des artistes en tant que tel n'est devenu le sujet de l'imagerie de la culture de masse qu'au début des années 1920. Selon la thèse de Davis Weiss, à partir de ce moment, les magazines *Harper's Bazaar*, *Vanity Fair* et *Vogue* ont contribué au développement de l'image de l'artiste en tant que célébrité<sup>263</sup>. Après la Première Guerre mondiale, un certain regain d'intérêt pour la caricature est apparu. Les artistes ont alors fait l'objet de portraits caricaturés, publiés dans la presse, leur permettant d'obtenir une certaine visibilité en tant que personnalités publiques<sup>264</sup>. Cette stratégie de représentation s'est ensuite modifiée en une tendance pour les photographies d'artistes prises en atelier présentées dans le contexte de la revue de mode. En effet, les photographes de mode ont investi l'espace de création des artistes. Les photos d'artistes se sont alors trouvées munies d'une charge particulière hissant ces

---

<sup>259</sup> En se référant au *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*, Davis Weiss souligne qu'elle entend par « *persona* » « *an "image" that depicts "a popular conception of a person projected especially through the mass media."* » *Ibid.*, p. 18.

<sup>260</sup> Sarah Burns citée dans *ibid.*

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>262</sup> Sarah Burns citée dans *ibid.*, p. 4.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>264</sup> Il est à noter que la caricature était particulièrement populaire au XIX<sup>e</sup> siècle. Les artistes y étaient largement présents, mais comme types et non comme individus.

derniers au rang de vedettes<sup>265</sup>. Des œuvres d'art ont également servi d'arrière-plans lors de l'élaboration de photographies destinées aux magazines de mode<sup>266</sup>.

*Visually and conceptually portraying the artist in terms of three constituent aspects of celebrity identity — appearing as an emblematic icon, possessing fashionable glamour, and conducting an elite yet humanized lifestyle — these images helped shape artistic identity in interwar and postwar American culture*<sup>267</sup>.

Selon Davis Weiss, « *Harper's Bazaar, Vanity Fair, and Vogue, the leading fashion and lifestyle magazines of the day, published some of the earliest images of the artist-as-celebrity and soon became the most prominent and prolific sources of this imagery*<sup>268</sup>. » Ainsi, les photographies d'artistes publiées dans les magazines de mode ont ouvert la voie à des artistes comme Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Andy Warhol et Jeff Koons qui ont utilisé non seulement les magazines, mais l'ensemble des médias pour se représenter et construire leur identité d'artistes. Ce n'est qu'à partir des années 1960 que le petit écran s'est intéressé aux artistes et que ces derniers ont laissé entrer les caméras dans leurs ateliers. Dès lors, la télévision a permis de faire découvrir l'art à un public qui n'avait jamais visité de musées<sup>269</sup> et donc, aux artistes, d'acquérir une plus grande popularité.

---

<sup>265</sup> Alexandra Davis Weiss, *op. cit.*, p. VIII.

<sup>266</sup> Par exemple, Cecil Beaton fait poser des mannequins devant les toiles de Jackson Pollock, *Lavender Mist*, No. 28 et No. 27, pour ses photos du magazine *Vogue* du mois de mars 1951. Le *Grand Verre* de Marcel Duchamp apparaît également en première page du *Vogue* de juillet 1945 sous l'objectif du photographe Erwin Blumenfeld. Judith Housez, *Marcel Duchamp : biographie*. (Paris : Bernard Grasset, 2006), s. p..

<sup>267</sup> Alexandra Davis Weiss, *op. cit.*, p. VIII-IX.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>269</sup> Catherine Gonnard, *loc. cit.*

### 3.1. Le star system et « the artist-as-celebrity »

Dans son article « The superstar painter : hero and martyr of global culture », Pierre Restany propose que le *star system* — dont l'origine remonte aux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle selon plusieurs chercheurs —, tel qu'il s'est développé par rapport au cinéma, a eu une influence manifeste sur le monde de l'art.

*« Starting from the grid of its basic criteria, money, sex, and politics, the star system has hit the art world and created in it a super-success type : in a promotional system that develops on a parallel to the objective standards of art history. It also tends to make a person inseparable from the work done within his or her legend<sup>270</sup>. »*

D'après lui, Picasso a été le premier peintre du XX<sup>e</sup> siècle à bénéficier de ce « *worldwide amalgam of the star system*<sup>271</sup> ». Il s'agit probablement aussi de l'un des premiers artistes à avoir compris que « si c'est le spectateur qui fait l'œuvre, ce sont les médias qui mènent au succès<sup>272</sup> », et ce, particulièrement dans le contexte de la mondialisation culturelle. En outre, selon Richard deCordova, l'identité d'une star, qu'elle soit issue du monde cinématographique ou artistique, est intertextuelle, c'est-à-dire qu'elle est forgée par les pratiques discursives qui l'entourent : les entrevues, les reportages, les photographies publiées dans les journaux et les magazines, etc.<sup>273</sup>.

---

<sup>270</sup> Pierre Restany. « Il pittore superstar : eroe e martire della cultura globale. / The superstar painter : hero and martyr of global culture », *Domus*, 798, (1997) : p. 124.

<sup>271</sup> *Ibid.*

<sup>272</sup> *Ibid.* Traduction libre de « *If it is the spectator that makes art, it is the media that brings success.* » Cela fait écho aux propos tenus par Tinguely, à savoir que « Les médias, c'est tout. Sans médias, il n'y a plus rien, il n'y a même pas d'événement. Tu peux créer n'importe quel événement, s'il n'est pas médiatisé, il n'a pas lieu. » Jean Tinguely cité dans Loïc Schorderet, « Les performances de Jean Tinguely entre promotion et provocation, entre mythes et réalités ». Communication présentée lors du colloque *Jean Tinguely. Mythes et survivances*. (Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, mai 2016). Cette citation montre que l'artiste évolue sous l'emprise des médias, qu'il en est conscient et qu'il sait s'en servir.

<sup>273</sup> Richard DeCordova. *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*. (Urbana/Chicago : University of Illinois Press, 1990), p. 12.

Comme le fait remarquer Davis-Weiss, le terme « *artist-as-celebrity* » n'est pas couramment employé au sein de la discipline de l'histoire de l'art. Don Thompson, auteur de *The \$12 Million Stuffed Shark*, fait partie des quelques chercheurs l'ayant utilisé et défini<sup>274</sup>. Pour lui, l'idée de l'artiste-célébrité est une extension du concept de superstar que l'on rencontre en musique, en sport ou au cinéma. Il explique qu'à chaque sphère culturelle sont associées des célébrités qui deviendront éventuellement des superstars. D'après lui, l'idée de célébrité, quand elle s'applique aux artistes, comporte des aspects économiques qui lui sont intrinsèques : « *Celebrity status can be achieved through marketing and resulting well-knownness as well as through professional skill*<sup>275</sup>. » Thomson déclare que l'artiste-célébrité ne peut être mieux exemplifié que par Warhol. Bien qu'elle considère également les aspects économiques inhérents à l'idée de célébrité, Davis Weiss utilise plutôt ce terme pour décrire « *an artist who possesses celebrity status and who, as a result, finds visual representation in mass culture through this fashionably famous person*<sup>276</sup>. »

Certains artistes étant considérés comme des célébrités utilisent les médias afin de construire leur propre identité, c'est-à-dire qu'ils manipulent leur image par le biais d'entrevues et de photographies publiées dans les magazines et les journaux afin d'en créer une qui leur convienne. Bref, ils travaillent leur identité artistique au même titre qu'ils créent des œuvres. Tel est le cas pour Dalí et Warhol : « *As occurs with Dalí, whose "great work" is Dalí himself, [...] Andy Warhol's finest work was his invention of himself [...]*<sup>277</sup>. » Niki de Saint Phalle, qui évolue au même moment que ceux-ci sur la scène artistique, peut également être considérée comme une artiste-

---

<sup>274</sup> Don Thompson, « Warhol, Koons, and Emin », *The \$ 12 Million Stuffed Shark. The Curious Economics of Contemporary Art*. (Toronto : Doubleday Canada, 2008), p. 73-74.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>276</sup> Alexandra Davis-Weiss, *op. cit.*, p. 4.

<sup>277</sup> Estrella de Diego, « "To Be a Painter" or "to Be Duchamp"? Dalí, Warhol and Autobiographical Conflict in a Media Society », dans *Dalí : Mass Culture* sous la dir. de Fanés, F. (Barcelone : Fundacion la Caixa, 2004), p. 258.



célébrité ; au même titre que Tinguely d'ailleurs qui est perçu comme une star en Suisse (fig. 30).

#### 4. Création et mise en scène du personnage de Niki de Saint Phalle

Niki de Saint Phalle fait partie des artistes qui non seulement, prennent conscience de l'impact des médias dans le monde de l'art et se mettent à travailler avec ceux-ci, mais jouent également avec la notion d'identité. En effet, elle comprend l'importance que possèdent les médias pour la diffusion et la réception de l'art ; elle s'en servira tout au long de sa carrière et gagnera en popularité — parfois à ses dépens<sup>278</sup>. Elle se met en scène seule, aux côtés de ses comparses ou en compagnie de ses œuvres dans la presse internationale et fréquente les émissions radiophoniques et télévisées. Par le biais de ses apparitions médiatisées, de Saint Phalle affirme une identité complexe et parfois même contradictoire qui semble réfléchie. Il est évident que cette dernière contrôle son image publique au même titre qu'elle manie le pinceau ou la carabine. Autrement dit, le personnage qu'elle se crée par l'entremise des médias doit être considéré avec autant d'importance que son œuvre et ses écrits.

---

<sup>278</sup> Barbara Jones, *loc. cit.*, p. 14 ; Catherine Dossin, *loc. cit.*, p. 34. Catherine Dossin et Barbara Jones remarquent toutes deux que le succès et la célébrité dont l'artiste bénéficie, notamment grâce aux médias, sont en partie responsables de sa position marginale au sein du projet féministe des années 1970 qui consiste à révéler le travail des femmes artistes qui ont été oubliées. Comme Niki de Saint Phalle est connue dans le milieu artistique de l'époque, le besoin d'étudier son travail d'un point de vue féministe n'a pas semblé être une priorité. Cependant, la façon avec laquelle elle travaille l'identité à travers ses propres représentations aurait mérité qu'on s'y attarde. Il s'agit là d'une lacune que nous souhaitons combler.

#### 4.1. Complexité et contradiction de la figure artistique de Niki de Saint Phalle

Les écrits autobiographiques de la sculptrice, ses entrevues radiophoniques et télévisuelles, ses photos publiées dans les magazines et les journaux contribuent tous à créer le personnage de Niki de Saint Phalle. Comme nous l'avons déjà souligné dans le chapitre précédent, nombreux sont les écrits autobiographiques de de Saint Phalle. En prenant possession du discours porté sur elle-même, elle s'assure d'une certaine compréhension tout orientée de son œuvre et du personnage qu'elle incarne. Comme le souligne Francblin, les autobiographies de de Saint Phalle n'échappent pas au fait de tout ouvrage autobiographique de tendre vers l'autofiction. Johanne Lamoureux et Olivier Asselin définissent l'autofiction comme « une manière de dire la transformation de soi, la sculpture de soi, le *self-fashioning*<sup>279</sup>. » Ils expliquent que beaucoup d'artistes contemporains ont recours à l'autofiction soit en prenant leur propre corps comme matériau principal de leur œuvre, soit en se prenant eux-mêmes comme motif de leur œuvre. Chez de Saint Phalle, cette sculpture de soi prend aussi forme lors de ses interventions dans les médias.

De ce fait, Morineau remarque que de Saint Phalle refuse de « jouer le rôle masculin de l'artiste maudit reclus dans sa tour d'ivoire<sup>280</sup> » ; elle en crée un tout autre qui lui permet de se distinguer en tant qu'artiste femme. Les médias lui offrent l'opportunité de jouer à la star ; « elle le devient même consciemment, comme Andy Warhol exactement au même moment, et comme lui au second degré, afin d'utiliser les médias pour faire comprendre son travail<sup>281</sup>. » (fig. 31) Toutefois, l'image que de Saint Phalle diffuse d'elle-même ne correspond ni à celle de la femme ni à celle de

<sup>279</sup> Olivier Asselin et Johanne Lamoureux, « Autofictions, les identités électives », *Parachute*, 105, (janvier/mars 2002) : p. 12.

<sup>280</sup> Camille Morineau, « Une œuvre qui franchit les limites », dans *Niki de Saint Phalle : 1930-2002*, sous la dir. de Morineau, C. (éd. et commissaire d'exposition) et Rodriguez, A. (commissaire d'exposition), (Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2014), p. 31.

<sup>281</sup> *Ibid.*

l'artiste femme que les féministes contemporaines de la sculptrice défendent. Aussi, le personnage de de Saint Phalle, tel que construit par l'artiste elle-même, reflète une identité complexe et ambivalente que l'histoire de l'art n'a généralement pas su analyser et comprendre convenablement. Cette incompréhension ou plutôt cette analyse biaisée du travail et de l'identité artistiques de de Saint Phalle sont à l'origine de la faible visibilité qu'a connue l'artiste dans l'histoire de l'art jusqu'à tout récemment.

Dans le contexte de notre mémoire, et particulièrement de ce troisième chapitre, nous nous intéressons davantage à l'identité de l'artiste. Cette identité est désignée par la plupart des historiens de l'art ayant récemment étudié l'œuvre de de Saint Phalle comme étant complexe. Camille Morineau, Amelia Jones, Catherine Dossin, Laurence Bertrand Dorléac, Catherine Francblin, etc. s'entendent toutes sur ce point.

À la fois féminine et féministe, femme fatale en fourreau et sculpteur en combinaison, femme enfant et dominatrice, jouant de sa beauté tout en critiquant les stéréotypes qui la sous-tendent, [de Saint Phalle] utilise ce « personnage » pour questionner, en même temps que dans son œuvre, le caractère sexué de qui regarde l'art et qui gouverne le monde<sup>282</sup>.

De cette complexité identitaire émane une volonté de la part de l'artiste de se singulariser, malgré l'aspect social et politique de sa démarche artistique. Elle affirme être féministe depuis son enfance, mais refuse d'être associée à un groupe d'artistes féministes. Elle renie également les expositions où ne sont présentées que des œuvres de femmes artistes, stipulant que ces dernières doivent côtoyer leurs homologues masculins afin de faire leur place au sein du monde de l'art qu'ils dominant. Elle reprend ici l'idée de Simone de Beauvoir proposant que les femmes doivent se confronter aux hommes — le modèle universel — afin de s'émanciper<sup>283</sup>.

---

<sup>282</sup> *Ibid.*

<sup>283</sup> Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*. (Paris : Gallimard, 1968, [1949]).

Le mouvement féministe des années 1970 s'inspire beaucoup des théories sur le genre développées par de Beauvoir<sup>284</sup>. Toutefois, les féministes de cette décennie cherchent plutôt à se définir « en dehors des définitions imposées de l'extérieur, en dehors des rôles sociaux assignés, en dehors du regard des hommes et des rapports avec eux<sup>285</sup>. » Effectivement, dans sa recherche identitaire, le mouvement des femmes oscille entre deux refus. D'un côté, l'identification aux hommes est rejetée ; de l'autre, les conditionnements sociaux et les rôles imposés sont exclus<sup>286</sup>. En ce sens, selon Catherine Dossin, le silence entourant Niki de Saint Phalle dans les écrits féministes est lié à l'apparente incohérence de sa posture féministe vis-à-vis du mouvement féministe tel qu'il s'exprime à cette époque. D'une part, l'artiste refuse de suivre le chemin que la société lui a tracé et se construit une identité indépendante. Elle ne cesse de répéter qu'elle ne veut pas être une réplique de sa mère et des autres femmes de sa génération à qui on attribue pour seule ambition celle de se marier et devenir mère au foyer. D'autre part, le personnage public de de Saint Phalle va à l'encontre de l'image de la femme promue par les féministes des années 1970. Notamment, la façon dont elle met en scène une attitude féminine et joue de sa sensualité par rapport aux hommes leur déplaît. En effet, elle lutte contre les stéréotypes associant les femmes aux rôles d'épouses, de mères, d'objets sexuels et de gouvernantes, tout en semblant user de frivolité et de sensualité, des caractéristiques également attribuées de manière sexiste aux femmes<sup>287</sup>.

Le même type de contradiction paraît également dans le contenu qui caractérise son travail. D'un côté, l'art de de Saint Phalle semble vouloir déconstruire l'image traditionnelle et stéréotypée de la femme. D'un autre côté, son art peut être perçu

---

<sup>284</sup> En 1949, Simone de Beauvoir est la première à proposer que la féminité est « une construction culturelle et non une donnée naturelle. » Selon elle, « on ne naît pas femme, on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique, ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. » Simone de Beauvoir citée dans Françoise Picq, *loc. cit.*, p. 6.

<sup>285</sup> Françoise Picq, *ibid.*, p. 7.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>287</sup> Pamela Ann McLaughlin, *Mapping an Identity : How Women Artists develop an Artistic Identity*. (Thèse de doctorat non publiée). (Syracuse University, 2006), p. 21.

comme essentialisant<sup>288</sup>. Cette interprétation peut être corroborée par les propos mêmes de l'artiste, qui décrivent la célèbre *Hon* comme étant une déesse de la fertilité, et par le fait que ses *Nanas* semblent célébrer le corps féminin plutôt que les dimensions intellectuelles des femmes. Toutefois, les récentes études sur l'art de Saint Phalle montrent qu'il comporte des aspects politiques et engagés qui n'avaient pas encore été étudiés. En ce sens, Amelia Jones soutient que le débat entre essentialisme et non-essentialisme<sup>289</sup> est réducteur et problématique pour les artistes comme Niki de Saint Phalle dont le travail existe à l'extérieur de ses limites<sup>290</sup>. D'ailleurs, comme l'affirment Griselda Pollock et Rozsika Parker, « *there are a variety of feminisms within contemporary art practice and the issues they confront are complex, interdependent and diversely treated*<sup>291</sup>. »

#### 4.2. Lorsque la féminité devient une stratégie féministe : le cas des *Tirs*

Pamela Ann McLaughlin explique, en reprenant l'analyse de Marcelle Marini<sup>292</sup>, que la production artistique des femmes artistes peut facilement être catégorisée de féminine, mais que lorsqu'elle se rapproche du travail artistique de leurs collègues

---

<sup>288</sup> Catherine Dossin, *loc. cit.*, p.33.

<sup>289</sup> Le modèle féministe relève de deux visions. D'une part, il relève d'une vision essentialiste qui attribue aux hommes et aux femmes des caractères innés. Cependant, les caractéristiques essentiellement féminines sont valorisées. Si les femmes sont définies par la procréation, elles y trouveraient désormais « force et jouissance ». D'autre part, le modèle féministe relève d'une conception culturaliste ou constructiviste qui met l'accent sur l'influence de la société dans la constitution de l'identité ; la procréation ne pouvant donc être considérée comme une constituante identitaire des femmes. Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, 19:2, (2006) : p. 8. <http://dx.doi.org/10.7202/014841ar>

<sup>290</sup> Barbara Jones, *loc. cit.*

<sup>291</sup> Rozsika Parker et Griselda Pollock, *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*. (New York : Pantheon Books, 1981), p. 158.

<sup>292</sup> Marcelle Marini, « From minority creation to universal creation », *New Literary History*, 24 (1993) : 225-241.

de sexe masculin, ces dernières sont alors perçues comme des étrangetés<sup>293</sup>. En ce sens, elle conclut : « *Being legitimized in the male-dominated art world thus has the potential to strip women artists of their femininity*<sup>294</sup>. » L'œuvre de Niki de Saint Phalle n'échappe pas à cette catégorisation. Pourtant, la reconnaissance dont fait preuve le monde de l'art à l'égard de son travail renforce son caractère féminin plutôt qu'elle ne l'amenuise. Il semble alors que de Saint Phalle use de cette attitude féminine pour faire passer un message féministe à travers ses performances. Les séances de tir, se déroulant principalement dans les années 1960, sont évocatrices de cet aspect de l'identité complexe qui caractérise l'artiste.

Pour comprendre la posture féministe et la pratique artistique de de Saint Phalle, Dossin explique qu'il est nécessaire de les replacer dans leur contexte historique. Elle s'inspire du modèle de la « femme exceptionnelle » développé par Mary D. Sheriff dans son étude sur Élisabeth Vigée-Lebrun afin d'expliquer le comportement de « femme fatale » adopté par Niki de Saint Phalle<sup>295</sup>. La « femme exceptionnelle » doit faire preuve à la fois d'intelligence et d'esprit, mais également de féminité et de sensualité. En ce sens, Dossin déclare que plus de Saint Phalle a du succès, plus elle se présente comme féminine et sexy<sup>296</sup>. Pour illustrer ses propos, elle retrace la transformation physique de l'artiste en s'appuyant sur des photos prises entre 1961 et 1966.

Sur la première photo (fig. 32) qui date du début de l'année 1961, alors qu'elle est encore inconnue du monde de l'art, l'artiste vêtue d'une paire de jeans et d'un chandail assez large porte les cheveux courts et ébouriffés. Lorsqu'a lieu sa première exposition solo (fig. 33), en juin 1961, elle revêt une robe et ses cheveux ont un aspect plus soigné. D'après Dossin, c'est à partir de ce premier succès public que la transformation physique de de Saint Phalle commence. Le changement le plus

<sup>293</sup> Pamela Ann McLaughlin, *op. cit.*, p. 26.

<sup>294</sup> *Ibid.*

<sup>295</sup> Catherine Dossin, *loc. cit.*, p. 35.

<sup>296</sup> *Ibid.*

significatif se situe entre l'automne 1961 et le printemps 1962, alors que l'artiste devient une figure internationale. En effet, lorsqu'elle participe à une séance de tir au mois de mars 1962, ses cheveux sont plus longs, elle est habillée d'une combinaison blanche moulante et chaussée de bottillons noirs (fig. 34). Ainsi, Dossin souligne que son aspect féminin et sa sensualité sont désormais mis de l'avant. À partir de 1965, Niki de Saint Phalle adopte finalement l'attitude de la femme fatale. Au sommet de son succès, elle est alors photographiée revêtant des manteaux de fourrures et d'extravagants chapeaux (fig. 35)<sup>297</sup>. Elle gardera un look féminin et excentrique jusqu'à la fin de sa vie, s'exhibant dans des tenues aussi colorées et texturées que ses œuvres (fig. 36).

Dossin explique donc que l'attitude de Niki de Saint Phalle n'est pas incohérente dans le contexte au sein duquel elle évolue, c'est-à-dire un contexte français à un moment historique précis. Seulement, la critique d'art et l'histoire de l'art féministes, qui sont dans une large mesure un projet anglo-américain, n'ont pas saisi le comportement de la sculptrice. D'un point de vue français, le fait d'être féminine tout en étant intelligente serait un moyen de s'affirmer en tant que féministe<sup>298</sup>. Amelia Jones abonde dans le même sens. Selon elle, il est évident que l'ambivalence de Niki de Saint Phalle par rapport aux revendications féministes est conditionnée par son contexte européen :

[Niki de Saint Phalle] se dit prête à se conformer aux artifices de la féminité comme mode d'affirmation de la femme. C'est une position que les Françaises pouvaient considérer comme émancipatrice mais que les féministes britanniques et américaines trouvaient probablement antiféministe<sup>299</sup>.

Les photographies de de Saint Phalle montrent de manière évidente la façon dont elle joue de sa beauté. En ce sens, nous pourrions affirmer qu'elle prend part à ce

---

<sup>297</sup> *Ibid.*

<sup>298</sup> *Ibid.*

<sup>299</sup> Amelia Jones, *loc. cit.*, p. 158-159.



qu'Ann J. Cahill nomme « *the process of beautification*<sup>300</sup> ». En d'autres termes, il s'agit du procédé qu'adoptent les femmes afin de s'embellir, de faire ressortir leur beauté. Plutôt que de soumettre les femmes au regard de l'homme comme objet de contemplation — ce que les féministes ont voulu et veulent toujours bannir —, ce processus d'embellissement leur permettrait d'affirmer leur place dans la société :

*The significance of beautification in a patriarchal society, the very danger that feminist theory has emphasized, resides in the necessity of that process to women's social existence and appearance. To beautify is to become a woman ; it is to solidify and guarantee a particular social position, with all the rights and responsibilities thereof. From this perspective, beautification is prior to and a source of women's agency*<sup>301</sup>.

Ainsi, nous pouvons voir dans la manière dont de Saint Phalle amplifie son aspect féminin et sa beauté alors qu'elle obtient de plus en plus de succès, un moyen de solidifier et garantir la place qu'elle s'est taillée au sein d'un monde artistique principalement constitué d'hommes.

Si, comme le pointe Dossin, de Saint Phalle met de l'avant une attitude féminine lors des séances de tir, « elle se met [également] en scène avec beaucoup de grâce et d'aplomb dans sa masculinité<sup>302</sup> », tel que le souligne Amelia Jones. En effet, comme les spectateurs sont invités à tirer sur ses tableaux, de Saint Phalle a pour rôle de les diriger. Rappelons que certains tireurs sont des hommes artistes, comme Rauschenberg et Johns<sup>303</sup>, dont la carrière connaît un succès important à l'époque. En ce sens, Jones remarque que de Saint Phalle peut « mener des hommes et leur donner des ordres, tout en étant celle qui les accueill[e] et qui jou[e] le rôle de charmeuse que sa mère [...] lui avait appris<sup>304</sup>. » À la fois complexe, voire

<sup>300</sup> Ann J. Cahill, « Feminist pleasure and feminine beautification », *Hypatia*, 18:4, (2003) : p. 42-64.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>302</sup> Amelia Jones, *loc. cit.*, p. 160.

<sup>303</sup> Certains des tireurs ont également agi à titre d'assistants, comme cela a été le cas pour Rauschenberg lors de la première séance de tir de Niki de Saint Phalle sur le sol américain, le 4 mars 1962.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 161.

contradictoire, et performative, l'identité genrée de de Saint Phalle doit ainsi être considérée comme une composante essentielle de son travail artistique, en particulier dans les années 1960 alors qu'elle effectue ses *Tirs*. « À la fois [...] féminine et masculine dans ses talents, ses aspirations, son action et son apparence, [Jones affirme que] de Saint Phalle exprime une violente ambivalence vis-à-vis [...] de son genre<sup>305</sup>. » Ainsi, il faut comprendre la mise en scène de sa féminité et de sa masculinité comme une performance de son identité et de son genre qui tend justement à en révéler les aspects culturellement et socialement construits.

## 5. La collaboration comme moyen de revendication féministe

Dans cette partie du chapitre, nous expliquerons comment la collaboration artistique que Niki de Saint Phalle a entretenue avec Jean Tinguely peut être perçue comme un moyen de revendication féministe au même titre qu'elle sculptait son identité afin de défier les normes établies. Si l'artiste était consciente de l'image qu'elle projetait d'elle-même, nous sommes persuadée qu'elle construisait également de manière délibérée l'image du couple qu'elle formait avec Tinguely.

Dans sa thèse de doctorat, Pamela Ann McLaughlin souligne que, dès les années 1970, les féministes sont attirées par la collaboration. En effet, elle explique que la collaboration « *provided a forum for challenging modernist notions of individualism and isolated art production*<sup>306</sup>. » D'un point de vue féministe, nous pouvons constater que de Saint Phalle se tourne vers une stratégie utilisée par les femmes

---

<sup>305</sup> *Ibid.*

<sup>306</sup> Marcelle Marini citée par Pamela Ann McLaughlin, *op. cit.*, p. 18.

artistes militant pour une égalité des sexes dans le monde de l'art. Toutefois, là où ces dernières trouvent une opportunité de se réunir entre elles — « *Their feeling was that if they did engage with the male art world, they would continue to be dismissed*<sup>307</sup> » —, de Saint Phalle semble y voir un moyen de s'entourer d'hommes dans le but de rivaliser avec eux (fig. 37). Aux dires de Francblin, cela ne se fait pas sans condition, dont celle de préserver son indépendance, en particulier par rapport à Tinguely. Hulten abonde dans le même sens, affirmant qu'« elle a toujours opposé sa volonté à l'influence des hommes qui ont partagé son existence. Elle s'est dérobée maintes fois à toutes leurs tentatives de domination<sup>308</sup>. » S'inspirant ainsi des stratégies féministes mises en place par les femmes artistes afin de se faire reconnaître, elle les détourne pour mieux combattre les inégalités.

En collaborant et s'associant avec des hommes, de Saint Phalle s'assure une certaine reconnaissance sur la scène culturelle. En effet, McLaughlin explique que la production artistique d'épouses d'artistes est susceptible d'être mieux reçue par le monde de l'art<sup>309</sup>. Consciente des privilèges de ses homologues mâles, de Saint Phalle s'immisce volontairement dans leur monde. Tout en étant ses plus grands rivaux, elle fait insidieusement des hommes ses meilleurs alliés. En joignant leurs rangs, elle tentera de renverser les conventions sociales et artistiques ; elle prouvera que les femmes doivent être considérées autrement qu'en tant qu'épouses, amantes, mères ou muses. Les femmes peuvent être femmes et artistes tout à la fois sans avoir à choisir entre les deux<sup>310</sup>. Le fait que les rôles d'artiste et d'assistant, respectivement attribués à l'homme et à la femme, soient dans certains cas inversés lorsqu'il y a collaboration entre de Saint Phalle et Tinguely, comme

<sup>307</sup> *Ibid.*

<sup>308</sup> Pontus Hulten cité par Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 87.

<sup>309</sup> Pamela Ann McLaughlin, *op. cit.*, p. 15.

<sup>310</sup> « *As Marini (1993) pointed out, traditional social discourse limits women's options by categorizing them either as a woman or as an artist — not as both. Thus, women artists who are not considered to fit wholly into either category are stigmatized and enclosed in a world of their own. Consequently, they are caught up in a futile effort to prove that they can be artists, even though they are women. At the same time, of course, in their struggle to assert their roles as artists, they also want to be recognized as women.* » *Ibid.*, p. 25.

démontré dans le chapitre précédent, reflète cette volonté de la part de la sculptrice à briser les schèmes.

La séparation du travail créatif entre de Saint Phalle et Tinguely défiant les normes établies n'est pas le seul indicateur d'une position féministe chez cette dernière au sein du travail collaboratif. En effet, la manière dont le couple se représente médiatiquement vient également appuyer la démarche politique de l'artiste. Le jeu étant au cœur de leur collaboration, ils se prêtent tous deux avec ludisme et conviction à une mise en scène construite de leur couple artistique. Il faut souligner que Tinguely, tout comme de Saint Phalle, incarne un personnage en lui-même ; il paraît alors naturel qu'il prenne part à ce genre de performance dans le cadre de sa collaboration artistique. En ce sens, Pierre Restany affirme que « dès le départ, la collaboration Jean-Niki prend la forme d'une performance conceptuelle dans le cadre, toujours virtuellement extensible, d'un art public<sup>311</sup>. » Ainsi, leur performance se déploiera tout au long de leurs trente années de collaboration par le biais de photographies, de vidéos, d'entretiens, de correspondances, etc. Cette section du chapitre servira donc à mettre en lumière et analyser leur performance artistique telle que présentée dans les médias.

### 5.1. « Niki et Jean » : un couple mythique

Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely, étant tous deux des figures parées de légende, forment un couple mythique aux yeux de l'histoire de l'art et de ceux les ayant côtoyés<sup>312</sup>. Comme le rappelle Catherine Francblin, ils sont souvent surnommés les

---

<sup>311</sup> Pierre Restany, « Préface », *Jean Tinguely & Cie. Collaborations artistiques*. Eva Aeppli, Niki de Saint Phalle, Milena Palakarkina. (Mantes-la-Jolie : musée de l'Hôtel-Dieu, 10 mars – 1<sup>er</sup> septembre 2002), p. 7.

<sup>312</sup> Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 80.

« Bonnie and Clyde de l'art<sup>313</sup> », faisant ainsi référence au film d'Arthur Penn sorti en 1967 et mettant en vedette Faye Dunaway et Warren Beatty. Francblin explique que cette référence tient au fait que l'histoire du couple des gangsters américains rejoint en certains points celle du couple de de Saint Phalle et Tinguely. En effet, un même sentiment de révolte contre l'injustice de la société se manifeste chez les deux couples. Eléonore Duchêne remarque avec justesse que de Saint Phalle amplifie cette aura de légende qui se dessine autour du couple qu'elle forme avec le sculpteur suisse en déclarant : « Nous étions les "Bonnie and Clyde" de l'art, fabriquant des bombes, des machines explosives, et tirant sur l'Art<sup>314</sup>. »

Leurs origines divergentes tiennent aussi un rôle prépondérant dans la construction de l'image de leur couple. Le jeu qui s'instaure entre « l'aristocrate » et le « prolo » conforte particulièrement le potentiel romanesque émanant de leur rencontre, puis de leur collaboration et de leur union. De Saint Phalle raconte qu'elle est tombée amoureuse de Tinguely lorsque celui-ci aurait écrasé sa cigarette dans un beurrier durant un dîner au restaurant avec la mère de la principale intéressée. Dans un même ordre d'idées, elle rappelle à Tinguely dans une lettre lui étant destinée *post mortem* les circonstances qui ont mené à leur collaboration : « Mon exposition quittait la Galerie Iolas et la tienne arrivait. Toutes mes pièces étaient blanches [...]. Les tiennes étaient noires. Elles contrastaient tellement avec les miennes. Nos yeux se sont croisés. Ce regard a décidé de notre future collaboration<sup>315</sup>. » Les anecdotes de de Saint Phalle, par leur ton et la façon dont elles sont racontées, contribuent à donner des allures de héros romanesques aux deux artistes. Sur ce point, nous rejoignons totalement l'argument de Duchêne qui déclare que « tous les ingrédients

---

<sup>313</sup> Louise Faure et Anne Julien ont d'ailleurs titré leur documentaire sur de Saint Phalle et Tinguely de cette façon. Le documentaire s'inscrit notamment dans le cadre discursif entourant la collaboration du couple d'artistes et contribue donc à former l'image légendaire de celui-ci. Louise Faure et Anne Julien (2009), *op. cit.*

<sup>314</sup> Niki de Saint Phalle citée dans Eléonore Duchêne, *op. cit.*, p. 44.

<sup>315</sup> Niki de Saint Phalle, « Un peu de mon histoire avec toi, Jean », *Musée Tinguely, la collection*. (Berne : Benteli, 1996), p. 20.

sont réunis pour tisser un véritable roman à succès<sup>316</sup> » : « Tout semble envisagé comme un jeu d'oppositions, de contrastes, tant par leurs origines très différentes que par leurs influences et leurs formations qui concourent nettement à l'élaboration d'un " couple mythique de l'art " <sup>317</sup>. »

Si nous nous attardons un tant soit peu à l'analyse des récits autobiographiques de de Saint Phalle, nous pouvons constater qu'ils relèvent souvent de l'anecdote : « on soupçonne Niki de se laisser emporter par le plaisir de raconter, indique Francblin ; on a l'impression qu'elle " brode " pour rendre son récit plus vivant<sup>318</sup>. » Elle semble souvent guidée par ses émotions et l'irrationnel paraît l'emporter sur le rationnel dans la majorité des moments déterminants de sa vie comme lorsqu'elle visite le Parc Güell pour la première fois : « J'ai eu l'impression qu'un rayon de lumière me frappait et m'ordonnait : " Tu dois faire quelque chose de semblable un jour! Tu dois réaliser un jardin de joie où les gens se sentiront heureux. Tel est ton destin! " <sup>319</sup>. » Selon ses propres écrits, ses intuitions, ses coups de cœurs ou coups de foudre, ses moments de rage, entre autres, s'avèrent décisifs dans la plupart des situations. Une incroyable spontanéité semble donc émaner des choix qu'elle fait. L'anecdote du début de sa collaboration avec Tinguely est un cas de figure évocateur concernant la relation qu'elle entretient avec ce dernier. Le même type de formulation est utilisé par l'artiste lorsqu'elle raconte sa rencontre avec l'art de celui qui allait devenir son plus fidèle collaborateur : « Je n'avais jamais rien vu de pareil et j'en étais folle<sup>320</sup>. » Considérée comme la « cellule-mère » de la biographie par Ernst Kris et Otto Kurz, l'anecdote « tire sa matière de l'univers du mythe et de la légende, dont elle transfère toutes sortes de représentations à la pensée historique<sup>321</sup>. » De cette façon, nous comprenons que la compréhension et l'interprétation de l'œuvre d'un artiste

---

<sup>316</sup> Eléonore Duchêne, *op. cit.*

<sup>317</sup> *Ibid.*

<sup>318</sup> Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 51.

<sup>319</sup> Niki de Saint Phalle citée dans *ibid.*, p. 60. Ce jardin de joie prendra la forme du *Jardin des Tarots* quelques décennies plus tard.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>321</sup> Ernst Kris et Otto Kurz, *op. cit.*, p. 24.

par tout historien de l'art se trouvent biaisées par les récits anecdotiques le concernant.

Par ailleurs, de Saint Phalle construit un discours sur sa propre vie qui reprend les grands traits caractéristiques des biographies d'artistes soulevés par Kris et Kurz dans leur étude sur la légende de l'artiste<sup>322</sup>. Le talent de l'artiste en devenir est découvert par une « noble » personne, c'est-à-dire quelqu'un qui possède déjà une certaine influence dans le milieu artistique. Dans le cas de de Saint Phalle, Tinguely tient le rôle de cette noble personne. Comme nous l'avons vu, c'est lui qui l'introduit auprès du milieu d'avant-garde parisien en la présentant, entre autres, à Pierre Restany qui l'invitera à se joindre aux Nouveau Réalistes. Un autre trait caractéristique des biographies est l'insistance sur l'autodidactie. Dans son ouvrage sur la vie de de Saint Phalle, Francblin met effectivement l'accent sur cet aspect : « N'oublions pas que Niki n'a jamais fréquenté d'école d'art. Elle s'est formée au gré de ses lectures et surtout des églises et des musées qu'elle a visités<sup>323</sup>. » L'autodidactie de de Saint Phalle tient du fait qu'elle ne souhaite pas devenir artiste à un jeune âge. Cette envie, ou plutôt ce besoin, se manifeste au début de la vingtaine alors qu'elle tombe gravement malade. Pour guérir de sa maladie, elle ressent la nécessité de peindre. De plus, elle se dit opprimée en tant qu'adulte par ses origines familiales et tente d'y échapper par l'art. L'insistance dans ses récits sur son sentiment de révolte envers sa famille n'est pas sans rappeler un troisième motif récurrent des biographies, à savoir que l'art « triomphe des résistances que l'artiste se voit souvent opposer par son entourage le plus proche au choix de sa carrière<sup>324</sup>. » Comme l'affirment Kris et Kurz, les biographies d'artistes ont tendance à magnifier ces derniers, à en faire des héros. Les autobiographies de de Saint Phalle se rapprochent clairement de cette intention lorsque l'artiste elle-même clame haut

---

<sup>322</sup> Selon les deux historiens de l'art, « toute biographie contient certaines *représentations fondamentales* relatives à l'artiste, elles-mêmes intelligibles à partir d'une racine commune dont on peut suivre les traces jusqu'aux débuts de l'historiographie. » *Ibid.*, p. 16.

<sup>323</sup> Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 81.

<sup>324</sup> Ernst Kris et Otto Kurz, *op. cit.*, p. 42.



et fort dans un élan que nous pourrions qualifier de féministe : « J'ai décidé très tôt d'être une héroïne. Qui serai-je? George Sand? Jeanne d'Arc? Un Napoléon en jupons? Qu'importe ce que je serais! L'important était que ce fût difficile, grand, excitant<sup>325</sup>! ».

Parallèlement, de Saint Phalle et Tinguely sont appelés à s'exprimer et, surtout, à expliquer leur collaboration à plusieurs reprises. Francblin réunit leurs déclarations à propos de cela autour de quatre questions principales : « Qui était Jean pour Niki? Qui était Niki pour Jean? Quel est le secret de leur parfaite entente professionnelle? Que se sont-ils apporté l'un à l'autre?<sup>326</sup> ». Bien que leurs réponses varient légèrement d'une source à une autre, elles restent sensiblement toujours les mêmes. Teintées d'humour et laissant place au jeu, elles illustrent de manière récurrente l'opposition que de Saint Phalle et Tinguely semblent vouloir constamment manifester par le biais de leurs œuvres collaboratives. Lorsque Tinguely déclare « la technique, Niki, ce n'est rien. Le rêve, c'est tout » et qu'il affirme que « c'est avec Niki qu'[il a] commencé à rêver », cela sous-entend que pour le sculpteur l'apport de de Saint Phalle par rapport à son œuvre est de loin supérieur au sien par rapport au travail de sa compagne. Ces déclarations publiques de Tinguely ont toute leur signification et leur importance quant au fait que leur collaboration est atypique par rapport à celles qui l'ont précédée ou qui lui sont contemporaines. Qu'un homme artiste soutienne publiquement et de façon récurrente l'impact considérable de son épouse, en tant qu'artiste et non pas en tant que muse, pour son art est totalement inhabituel pour l'époque. Si leur correspondance reflète une admiration et une amitié profonde l'un pour l'autre, elle est aussi évocatrice de la mise en scène médiatique de de Saint Phalle et Tinguely. Lorsqu'il lui écrit en 1987 « Chère Niki, la Lumière de ma Vie » et qu'il signe « Jean (ton ombre) » (fig. 38), il ne fait que renforcer l'image du couple qu'ils mettent en scène par le biais de photographies, d'entretiens télévisuels, de performances filmées, etc.

<sup>325</sup> Niki de Saint Phalle (1999), *op. cit.*, p. 16.

<sup>326</sup> Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 80.

Force est de constater que les entretiens, les entrevues, les autobiographies, les lettres et les récits auxquels s'adonnent de Saint Phalle et Tinguely en parallèle de leur collaboration participent à la création d'une légende autour de leur couple d'artistes et de leur travail en commun. Bien qu'ils ne soient pas tous publiés, en particulier leur correspondance dont la majeure partie est conservée à la Niki Charitable Art Foundation à Santee, Californie, ils font tout de même partie du cadre discursif entourant leur collaboration. Ils viennent appuyer l'image que les deux collaborateurs transmettent de leur couple dans les médias.

## 5.2. Rôles inversés : images d'une collaboration atypique

Dans son ouvrage *L'artiste est une femme. La modernité de Marcel Duchamp*, Giovanna Zapperi affirme que « la nature fondamentalement performative du genre nous incite à considérer le domaine des images et des représentations comme structurant pour les assignations identitaires<sup>327</sup>. » En ce sens, la photographie apparaît comme un médium particulièrement intéressant pour jouer avec l'identité et le genre. Selon Zapperi, « le recours de Duchamp à la photographie — pour présenter sa personne d'artiste comme une mise en scène — peut être considéré comme un moment clé dans l'histoire de l'utilisation de ce médium, pour signaler le " trouble dans le genre " qui traverse l'art du XX<sup>e</sup> siècle<sup>328</sup>. » En décidant de créer son *alter ego* féminin, Rose Sélavy, Duchamp marque un passage capital dans la modernité : il déstructure le genre de l'artiste — autrement dit, sa masculinité. Parallèlement, il remet en question la notion du créateur-génie qui, depuis toujours, est implicitement masculin.

---

<sup>327</sup> Giovanna Zapperi, *L'artiste est une femme : la modernité de Marcel Duchamp*. (Paris : Presses Universitaires de France, 2012), p. 8.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 11.

Dans sa lignée, des artistes comme Andy Warhol, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura vont donc remettre en question, jouer, performer leur identité devant l'œil de la caméra en utilisant toutes sortes de stratégies modifiant l'apparence de leur corps. À ce sujet, Jennifer Blessing déclare : « *to perform is to control*<sup>329</sup> ». En effet, par le biais de la photographie, les artistes se mettent en scène, ils manipulent leur identité afin qu'elle soit perçue comme ils le souhaitent car, rappelons-le, l'identité est une construction malléable qui fait appel à l'imagination et à la création<sup>330</sup>. En bref, Duchamp ouvre « la possibilité de penser l'artiste comme une figure fondamentalement instable du point de vue des assignations identitaires<sup>331</sup> », ce qui a des conséquences immenses pour l'art de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

L'œuvre de Duchamp, que Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely côtoient, opère une certaine influence sur leur propre travail artistique. Il n'est pas étonnant qu'ils se mettent eux aussi à jouer avec les assignations identitaires. Alors que pour certains couples d'artistes collaborateurs comme Jeanne-Claude et Christo ou van Bruggen et Oldenburg, la femme occupe une position de second rôle ou, dans le cas d'Abramovic/Ulay, elle forme avec l'homme une entité hybride se rapprochant de l'hermaphrodisme, elle occupe le premier plan chez de Saint Phalle et Tinguely. En effet, les photographies du couple révèlent certaines caractéristiques qui contrastent avec la représentation traditionnelle d'un couple d'artistes.

L'année 1961 est déterminante quant à la représentation des deux artistes dans les médias. De Saint Phalle provoque un véritable enthousiasme grâce à ses *Tirs* : entre les mois de juin et septembre 1961, plus d'une cinquantaine de journaux et de revues du monde entier publient des articles sur l'artiste, souvent accompagnés de

---

<sup>329</sup> Jennifer Blessing (dir.), *Rose is a Rose is a Rose : Gender Performance in Photography*. (New York : Solomon R. Guggenheim Museum, 1997), p. 14.

<sup>330</sup> Anne-Marie St-Jean Aubre, « L'identité : entre imposture et fiction », dans *Loin des yeux près du corps : entre théorie et création*, sous la dir. de St-Gelais, T. (Montréal : Galerie de l'UQAM/Éditions du remue-ménage, 2012), p. 75.

<sup>331</sup> Giovanna Zapperi, *op. cit.*

photos<sup>332</sup>. Durant les années 1960, elle est considérée comme l'artiste femme la plus célèbre et devient, aux côtés de Warhol, l'une des artistes les plus médiatisées<sup>333</sup>. Selon Francblin, « la beauté de la jeune femme, son sens de la mise en scène, la sophistication ou le débraillé volontaire de ses tenues sont évidemment pour beaucoup dans cet engouement<sup>334</sup>. » Ayant déjà fait la une de *Life Magazine* et posé pour *Elle*, *Vogue* et *Harper's Bazaar* en tant que mannequin avant d'entreprendre une carrière d'artiste, il faut dire qu'elle a du métier. Autrement dit, elle connaît les ficelles de la mise en représentation de soi et les utilise consciemment afin d'affirmer son statut d'artiste. À cette même époque, Tinguely fait également partie des artistes les plus influents. À Paris, en 1965, le magazine *ARTS* publie un article intitulé « Les 100 plus grands artistes révélés depuis 20 ans : 100 personnalités les ont choisis pour *ARTS* » ; Tinguely y décroche la deuxième place<sup>335</sup>. Pourtant, c'est de Saint Phalle qui obtient le plus de visibilité dans les médias. Bien que les *Tirs* ne soient pas des œuvres de collaboration, les photographies qui découlent de ces performances sont importantes à considérer quant à la représentation de Tinguely par rapport à de Saint Phalle. Ainsi, à partir du début des années 1960, de nombreuses photographies des deux artistes reflètent le rôle de soutien et d'assistance que Tinguely occupe souvent auprès de de Saint Phalle : il l'aide à recouvrir de plâtre les panneaux destinés aux *Tirs* (fig. 39), il s'occupe de préparer sa carabine (fig. 40), il nettoie la figure de sa compagne, salie par des giclures de peinture (fig. 41), etc. Au moment le plus crucial de la carrière de de Saint Phalle, Tinguely semble graduellement s'effacer des représentations ; il se cache dans l'ombre de sa compagne alors en train de s'illuminer. Voilà une attitude singulière de la part d'un homme artiste quant à sa collaboratrice<sup>336</sup>.

<sup>332</sup> Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 103.

<sup>333</sup> Camille Morineau, *loc. cit.*, p. 255.

<sup>334</sup> Catherine Francblin, *op. cit.*

<sup>335</sup> Dominik Müller, *loc. cit.*, p. 406.

<sup>336</sup> Jean Tinguely confectionne au même moment des « *scrapbooks* » dans lesquels il colle une quantité d'articles parus dans la presse sur sa compagne. Nous avons pu consulter ceux qui ont été réalisés en 1961, 1962 et 1963 à la Niki Charitable Art Foundation. Il est impressionnant de constater le travail

Cette tendance à se représenter ainsi, c'est-à-dire à mettre en évidence Niki de Saint Phalle plutôt que Tinguely, reste présente au fil des années. Une série de négatifs datant de 1966 montrent de Saint Phalle au travail, alors que Tinguely l'observe (fig. 42). Ce dernier reste en retrait de l'acte de création qui est en train de s'effectuer. Il est même photographié au moment où il joue avec un enfant venu leur tenir compagnie. Quel paradoxe inusité pour un couple d'artistes! L'homme se contente d'observer et d'occuper l'enfant pendant que la femme crée. Un autre cliché, pris en 1980, rappelle vaguement cette mise en scène (fig. 43). Cette fois-ci, photographiée en avant-plan, de Saint Phalle semble apporter une dernière touche à son œuvre, alors que Tinguely, presque en hors-champ, regarde l'artiste de loin. Dans le même ordre d'idées, d'autres photos, prises à différentes périodes, mettent l'accent sur l'avant-plan où se situe de Saint Phalle, alors que Tinguely apparaît à l'écart ou dans un léger effet de flou (fig. 44-45). La mise en scène paraît évidente. De Saint Phalle fixe directement l'objectif, ce qui a pour effet d'interpeler vivement le regardeur. Ce dernier se retrouve en quelque sorte obnubilé par de Saint Phalle et ne peut en détacher son regard qu'après quelques secondes pour parcourir le reste de la photo des yeux. C'est alors qu'il découvre la présence de Tinguely, en retrait ou se fondant dans le décor. Ces photos ont pour toile de fond l'atelier ou l'œuvre de l'artiste. Un tel cadre permet à l'artiste de renforcer son statut. Par cette mise en scène, de Saint Phalle affirme de manière incontestable non seulement sa position en tant qu'artiste, mais également sa position de femme artiste émancipée, déjouant les stéréotypes sociaux, culturels et traditionnels établis. En regard de ces photographies, il nous paraît donc indubitable que de Saint Phalle et Tinguely mettent en scène une image d'eux-mêmes qui vient questionner, perturber, les rôles socialement et traditionnellement attribués aux hommes et aux femmes.

Certains reportages photographiques donnent une image quelque peu différente du couple d'artistes surtout lorsqu'il s'agit des projets personnels de Tinguely où il se

---

archivistique que Tinguely a réalisé en découpant et conservant des centaines de coupures de journaux dont la grande majorité concerne uniquement Niki de Saint Phalle.

fait naturellement plus présent. Il existe également des photographies montrant Tinguely en plein acte de création alors que de Saint Phalle l'observe. Toutefois, celle-ci paraît constamment veiller à affirmer son indépendance et ne passe jamais pour une simple assistante de Tinguely. À titre d'illustration, nous pouvons voir sur une série de photos prises lors de l'action *Étude pour une fin du monde n° 2*, que de Saint Phalle est impliquée dans le processus créatif (fig. 46). En effet, il est évident que sur ces clichés, elle prend part de manière active au déroulement de la performance ; le doigt pointé devant elle, elle semble proposer une idée ou donner des instructions à quelqu'un. Il est important de rappeler que ce *happening* est entièrement conçu pour être diffusé sur les ondes de NBC aux États-Unis. L'impact quant à la représentation des deux artistes est donc considérable et ils en sont conscients. Leur mise en scène n'est pas laissée au hasard et cela se constate tant par les photos prises lors du *happening* que par le reportage télévisuel qui en résulte. À l'instar des documents photographiques, les documents vidéo ont toute leur importance dans la mise en scène de la collaboration qu'entretient de Saint Phalle avec Tinguely, c'est pourquoi nous allons à présent les examiner.

### 5.3. Mise en scène intentionnelle : quand collaboration rime avec provocation

Depuis la fin des années 1960, parallèlement aux études effectuées sur le genre, de nombreux questionnements et débats tournant autour de l'identité et du corps se font fréquents au sein des pratiques artistiques. Thérèse St-Gelais affirme qu'« à l'identité, on revient sans cesse, pour la saisir et la déconstruire (Butler), pour la remettre en cause ou la " nomadiser " [...]. Au corps, on ne cesse de se référer, de se l'approprier, de le manifester, de le déloger de sa configuration restrictive, de le voir



autre<sup>337</sup>. » Le corps étant socialement perçu comme le reflet direct de l'identité et du genre d'une personne, il devient le lieu privilégié de subversion de ces derniers.

Pour de Saint Phalle et Tinguely, le corps devient un matériau avec lequel jouer. La représentation de soi étant directement reliée à l'apparence physique, ils la manipulent pour donner à voir ce qu'ils veulent bien montrer. D'ailleurs, de Saint Phalle ne cache pas ses intentions :

Je pense que mes boas, mes bottes, mes robes rouges, mon déguisement quoi! ne sont autre chose que des accessoires de ma création, exprimant mieux le désir de faire de moi-même un objet, comme ces poupées en celluloïd dont je me sers dans mon travail. Je me sers de mon corps comme je me sers d'un fond de grillage pour faire mes sculptures<sup>338</sup>.

Selon Amelia Jones, l'artiste souhaite attirer l'attention en utilisant son corps pour en faire une « sculpture » dans le but de « *perturber* » afin de transformer l'art et d'ébranler un monde artistique dominé par les hommes<sup>339</sup>. Par sa présence physique lors des séances de tir notamment, de Saint Phalle ramène le corps au centre de l'action créatrice. Les archives photographiques et vidéos montrent que « Niki porte pendant les tirs une combinaison blanche et des bottes noires impeccables, qui contrastent fortement avec l'image prolétaire des artistes masculins maculés de peinture, d'huile et de crasse<sup>340</sup> » tels que Tinguely (fig. 47). En ce sens, Sarah Wilson propose que « comme Duchamp dans son élégance

---

<sup>337</sup> Thérèse St-Gelais, « Femmes : théorie et création. Des engagements. », dans *Loin des yeux près du corps : entre théorie et création*, sous la dir. de St-Gelais, T. (Montréal : Galerie de l'UQAM/Éditions du remue-ménage, 2012), p. 60.

<sup>338</sup> Niki de Saint Phalle citée dans Amelia Jones, *loc. cit.*, p. 161.

<sup>339</sup> Amelia Jones, *ibid.*

<sup>340</sup> Sarah Wilson, « Tirs, tears et ricochets », dans *Niki de Saint Phalle : 1930-2002*, sous la dir. de Morineau, C. (éd. et commissaire d'exposition) et Rodriguez, A. (commissaire d'exposition). (Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 17 septembre 2014 au 2 février 2015), p. 96.



désarmante ou Yves Klein dans son smoking, Niki poursuit la tradition de l'artiste dandy [...]»<sup>341</sup>.

Tinguely peut parallèlement être identifié à l'image de l'artiste ouvrier ou ce que nomme Amelia Jones « *the worker artist persona* »<sup>342</sup>. Sa volonté de paraître différent et son anti-bourgeoisisme affirmé reflètent de manière évidente cette allure. Dès 1964, il adopte le port du bleu de travail. Colette Guisolan-Dreyer avance que ce choix vestimentaire résulte d'un plaisir de transgression sociale ; il semble que Tinguely aime « jouer au prolo »<sup>343</sup>. En outre, le bleu de travail le rapproche mimétiquement des mécaniciens, qu'il admire tout particulièrement et pour qui il s'agit de la tenue de travail. Quelques années plus tard, il ajoutera un foulard coloré, très souvent à pois, autour de son cou. De cette façon, il crée un contraste entre l'aspect fin et décoratif du foulard et l'aspect rustre et utile du bleu de travail.

Dans un même ordre d'idées, la rencontre entre l'univers vestimentaire de de Saint Phalle et celui de Tinguely provoque un réel contraste (fig. 48). Francblin raconte que « tous deux s'amuseront beaucoup de l'image offerte à leurs amis quand ils arrivent ensemble à un dîner, Niki vêtue d'une longue robe blanche en dentelle, coiffée d'une superbe capeline, et Jean en bleu de travail, au volant d'une somptueuse Mercedes »<sup>344</sup>. Il faut souligner que la sculptrice, outre sa combinaison pour ses *Tirs*, revêt des vêtements particulièrement tendance. En effet, de Saint Phalle se fait habiller par la maison Dior en échange de ses sculptures. Antje Krause-Wahl affirme que la haute-couture permet de jouer avec les identités genrées :

<sup>341</sup> Ibid. « *The artistic dandy is a figure of the vast [nineteenth-century] Parisian metropolis, with its teeming crowds and threat to individualism ; he survives by performing himself, adopting and playing out an anti-bourgeois identity such that he distinguishes himself from the crowd.* » Amelia Jones, « "Clothes make the man" : the male artist as a performative function », *Oxford Art Journal*, 18:2, (1995) : p. 21. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/1360550>.

<sup>342</sup> Amelia Jones (1995), *ibid.*, p. 22.

<sup>343</sup> Colette Guisolan-Dreyer, « Jean Tinguely : bleu de travail et foulard, des méta-accessoires ». Communication présentée lors du colloque *Jean Tinguely. Mythes et survivances*. (Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, mai 2016).

<sup>344</sup> Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 80.

« *wearing fashion becomes a possibility not only to advertise a look, but also to play with the gender roles in a self-conscious creation of the self*<sup>345</sup>. » Il est vrai que de Saint Phalle, lorsqu'elle se promène en pleine rue habillée d'un manteau à col de fourrure, arborant une coupe de cheveux bien soignée et tenant une carabine dans ses mains (fig. 49), se construit une identité qui vient perturber l'image établie des femmes — qu'on considère socialement non-violentes. Le même type de situation apparaît chez Tinguely lorsqu'il porte son foulard à pois et son bleu de travail. Le foulard vient brouiller la virilité de la tenue de travail et crée une certaine ambivalence par rapport au genre de l'artiste. Comme Amelia Jones l'explique, « *clothing both defines and obscures the gendered, sexual body, veiling its physical form with a mask of signifying material*<sup>346</sup>. »

D'autre part, leur apparence vestimentaire opposée accuse une certaine hiérarchie sociale entre les deux artistes. Il s'agit évidemment d'un jeu pour eux. Chacun joue son rôle favori : Tinguely occupe celui d'ouvrier et de Saint Phalle incarne ironiquement celui d'aristocrate. Par le biais de cette mise en scène ludique, ils remettent en cause le couple typique d'artistes. Au sein de leur couple, de Saint Phalle apparaît alors comme privilégiée. Le fait qu'ils performent leur identité de cette manière pendant une trentaine d'années pousse à croire qu'ils veulent se distinguer des autres couples d'artistes pour lesquels l'homme se trouve nettement privilégié. La tenue d'ouvrier de Tinguely renforce d'autant plus son rôle d'assistant auprès de sa compagne lorsqu'elle nécessite son apport technique pour la réalisation d'œuvres monumentales.

À ce qui précède, ajoutons que de Saint Phalle est l'« une des premières femmes artistes, voire la première, à travailler le ton et le contenu de ses entrevues autant

<sup>345</sup> Antje Krause-Wahl, « Between studio and catwalk — artist in fashion magazines », *Fashion Theory*, 13:1, (2009) : p. 22. <http://dx.doi.org/10.2752/175174109X381337>.

<sup>346</sup> Amelia Jones (1995), *loc. cit.*, p. 18.

que ses tenues et ses décors<sup>347</sup>. » Lorsqu'elle écrit une lettre à son ami Pontus Hulten pour lui conseiller de lire le prochain numéro du magazine *Vogue* s'il veut « rigoler un coup<sup>348</sup> », il est évident qu'elle a façonné ses réponses et manié le ton de son entrevue. D'autant plus que l'article est titré « L'art et les mecs ». La provocation est incontestable alors qu'elle déclare que « nous allons arriver à un nouvel état social. Le matriarcat, quoi...<sup>349</sup> » et que les hommes sont « de pauvres types tout juste bons pour décorer [s]on lit, cirer [s]es bottes », mais que pour autre chose « [elle] n'en [a] pas besoin...<sup>350</sup> ». Cette façon de provoquer n'est pas propre aux entrevues de l'artiste publiées dans les journaux et les magazines. Elle se manifeste également lors de ses apparitions à la télévision qu'elle soit seule ou accompagnée de Tinguely.

Dans un document vidéo où de Saint Phalle et Tinguely sont filmés en train de travailler, ce dernier nettoie une *Nana* sous les yeux amusés d'une Niki de Saint Phalle fière et affirmée. En s'échangeant les rôles culturellement et socialement genrés de la femme ménagère et de l'homme superviseur, les deux artistes se moque bien évidemment des rôles traditionnellement attribués aux hommes et aux femmes. Cela fait écho à la « déclaration d'infériorité » (fig. 50), signée par de Saint Phalle en 1967, où elle déclare :

Moi, Niki de Saint Phalle abandonne tout titre de SUPÉRIORITÉ. également j'affirme que Jean Tinguely est le chef absolu et je m'engage à me soumettre à ses ordres. dorénavant j'abandonne toute activité artistique pour me consacrer uniquement aux travaux ménagers. je suis d'accord de me concentrer à l'alimentation culinaire de 1<sup>ère</sup> classe, de

<sup>347</sup> Camille Morineau, *loc. cit.*, p. 32. Par exemple, Niki de Saint Phalle ne paraît ressentir aucune gêne à recommencer, voire même d'annuler, une entrevue si les questions ne lui conviennent pas. Louise Faure et Anne Julien (2014), *op. cit.*

<sup>348</sup> Lettre à Pontus Hulten de la part de Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely, le 5 mars 1965, conservée aux archives du Musée Tinguely.

<sup>349</sup> Maurice Rheims, « Extraits de l'entretien avec Niki de Saint Phalle : " L'art et les mecs " », dans *Niki de Saint Phalle : 1930-2002*, sous la dir. de Morineau, C. (éd. et commissaire d'exposition) et Rodriguez, A. (commissaire d'exposition). (Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 17 septembre 2014 au 2 février 2015), p. 89.

<sup>350</sup> *Ibid.*

faire des bons desserts à la disposition et selon la volonté de Jean Tinguely. je consent de voir Eva Mercier et d'utiliser le téléphone qu'après en avoir demandé l'autorisation au roi et patron Jean Tinguely<sup>351</sup>.

Dès lors que nous savons que l'une des grandes forces du lien entre de Saint Phalle et Tinguely est le jeu, nous comprenons que la provocation est l'une de leurs manières préférées de jouer. Cette « déclaration d'infériorité » dénonce avec ironie et peu d'exagération les conditions auxquelles les femmes artistes doivent répondre à l'époque.

À la fin de sa vie, Tinguely n'hésite toutefois pas à affirmer la très importante influence de sa collaboratrice, la qualifiant de « plus grand sculpteur de tous les temps<sup>352</sup> ». Quelques années plus tôt, lors d'une entrevue pour une émission de télévision française, il explique qu'il est parfois difficile de collaborer avec elle, de s'imposer face à elle : « Niki, c'est un monstre sacré. Elle n'arrête pas. [...] Elle essaie de se surpasser, de se surpasser, de se surpasser, c'est très bon. Et elle a une énergie colossale et elle sait s'en servir. Alors c'est parfois écrasant, il faut se défendre<sup>353</sup>. » D'une part, Tinguely met l'accent sur l'énergie créatrice de de Saint Phalle, la présentant comme une artiste à part entière. D'autre part, il avance indirectement qu'elle est supérieure à lui sur certains points. Il est exceptionnel qu'un homme artiste parle ainsi de sa collaboratrice. Encore plus étonnant, Tinguely soutient adhérer à « un féminisme profondément enraciné, pour [lui] la femme est une personne très créative. [Il] la veu[t] vivante et en tant que partenaire de même

---

<sup>351</sup>Bloum Cardenas, Ulrich Krempel, Andres Pardey, *et al.*, *Niki et Jean. L'art et l'amour*. (Munich : Prestel Verlag, 29 août 2006 au 21 janvier 2007), p. 11. L'orthographe, la ponctuation et toute autre trace reproductible à l'ordinateur du document original ont été conservées pour en préserver l'authenticité.

<sup>352</sup> Tinguely cité par Louise Faure et Anne Julien (2014), *op. cit.*

<sup>353</sup> Extrait de l'émission télévisuelle *Haute Curiosité*, diffusée sur Antenne 2 en 1987, dans Louise Faure et Anne Julien (2009), *op. cit.*

valeur<sup>354</sup>. » Il explique que la personnalité forte et la détermination de de Saint Phalle le stimule dans la création.

Durant les trente années que dure leur collaboration, de Saint Phalle et Tinguely semblent construire toute une mise en scène de leurs rôles respectifs au sein de leur travail collaboratif. Ils jouent également avec les normes établies concernant les couples d'artistes collaborateurs. Une courte captation vidéo tournée dans le cadre de la présentation du ballet *Éloge de la folie* peut refléter à elle seule le caractère performatif de leur représentation médiatique<sup>355</sup>. Le dos arrondi d'un gros fauteuil orange est filmé en guise de premier plan. Assise sur le fauteuil, de Saint Phalle le fait tourner afin de se dévoiler à l'objectif. Elle s'exclame alors : « Moi, je m'appelle Niki de Saint Phalle et je fais des sculptures monumentales » avant que le fauteuil poursuive sa rotation. Lorsque le fauteuil refait face à la caméra, de Saint Phalle a disparu et l'on découvre désormais Tinguely à sa place. Il se présente lui aussi : « Je suis Jean Tinguely et je fais des machines qui ne servent à rien. » Le contraste entre une femme artiste qui réalise des sculptures — genre artistique normalement réservé aux hommes — qui plus est des sculptures monumentales et un homme artiste qui construit des machines qui n'ont aucune utilité est frappant. Le jeu, la provocation, le désir de questionner les normes sociales et artistiques établies, la performance identitaire, caractéristiques pouvant être perçues dans cet extrait vidéo, sont révélateurs non seulement de la mise en représentation des deux artistes, mais aussi de leur collaboration en tant que telle.

En bref, ce chapitre a permis de montrer, par l'analyse d'archives photographiques et vidéo, en quoi la mise en scène médiatique individuelle ou en couple des personnages de Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely questionne les normes sociales établies concernant les rôles genrés des hommes et des femmes, artistes ou non.

---

<sup>354</sup> Tinguely cité par Dominique Meylan, « Deux journées pour redécouvrir Tinguely », *La Gruyère*, (mardi 17 mai 2016), p. 9.

<sup>355</sup> Louise Faure et Anne Julien (2009), *op. cit.*

Cette mise en scène fait notamment écho à leur façon de collaborer qui a été discutée au deuxième chapitre. Par cette performance identitaire s'étendant sur une trentaine d'années, de Saint Phalle et Tinguely s'inscrivent de manière singulière dans l'histoire de l'art en tant que couple d'artistes collaborateurs. De plus, leur collaboration ainsi mise en scène peut être comprise comme une stratégie féministe que met en place de Saint Phalle afin de se faire reconnaître en tant qu'artiste femme. Si nous nous fions à la démonstration faite dans le premier chapitre de ce mémoire, la collaboration entre artistes de sexe opposé est généralement désavantageuse pour les femmes. Féministe affirmée, de Saint Phalle aura su retourner en sa faveur une situation qui aurait pu être critique pour sa carrière artistique, et ce, par la collaboration même.

## CONCLUSION

La démonstration réalisée au sein de ce mémoire révèle de manière évidente que la collaboration que Niki de Saint Phalle a entretenue avec Jean Tinguely comporte un caractère atypique par rapport aux collaborations basées sur un engagement à long terme entre artistes de sexe opposé qui l'ont précédée ou qui lui sont contemporaines. D'un point de vue féministe, la manière de fonctionner des deux artistes lors de l'acte créatif ainsi que leur mise en scène sont le reflet d'une remise en cause des normes établies quant au couple d'artistes collaborateurs. Dans leur cas, « la position d'"autre", d'intruse de la femme<sup>356</sup> » s'amenuise, tend à disparaître. Elle se renverse, même. La collaboration devient signe d'épanouissement pour la femme artiste qu'est de Saint Phalle, voire même un moyen de revendication féministe.

En premier lieu, nous avons pointé le fait que la collaboration est une pratique artistique à l'égard de laquelle l'histoire de l'art a montré peu d'intérêt. L'artiste est généralement perçu comme un génie solitaire. Toutefois, il existe bel et bien des cas de collaboration artistique, et ce, depuis plusieurs siècles comme le prouve l'exemple des guildes médiévales. De la même façon, si l'individualité de l'artiste est mise à mal par la théorie d'Howard Becker sur les réseaux du monde de l'art, elle demeure une fiction qui semble plaire aux auteurs. Il n'est donc pas étonnant que la collaboration — définie comme *une pratique artistique qui prend forme entre un artiste et une ou plusieurs autres personnes (assistant, artiste, commissaire, théoricien, historien, auteur, etc.) lorsqu'ils décident communément et volontairement de créer une ou des œuvres de manière collective* — ait rarement été considérée par la discipline comme un sujet digne d'intérêt.

---

<sup>356</sup> Linda Nochlin, *op. cit.*, p. 201.



Parallèlement, plusieurs types de collaborations artistiques ont été distingués. Les collaborations de couples basées sur un engagement à long terme ou à vie ont particulièrement retenu notre attention en ce qu'elles correspondent au genre de collaboration qu'a entretenue de Saint Phalle avec Tinguely. La création à deux dans le cadre d'une relation intime est une forme de collaboration peu abordée par la discipline. À partir du présupposé que les rôles qu'occupent la femme et l'homme au sein d'une collaboration artistique sont fréquemment le reflet de ceux qui leur sont attribués socialement par rapport à leur genre à une période et dans un contexte donnés, nous avons observé que l'homme occupe souvent le rôle principal et que la femme se trouve presque toujours subalterne ou marginalisée. Les collaborations entretenues par les couples d'artistes collaborateurs que nous avons étudiées sont le reflet même de cette observation. De quelque façon que ce soit, Cossje van Bruggen, Marina Abramovic et Jeanne-Claude occupent vis-à-vis de leur conjoint-collaborateur une position secondaire ou tellement fusionnelle que leur statut d'artistes s'en trouve embrouillé. Par l'analyse des modes de collaboration de ces couples d'artistes, il a été possible de dégager certaines dynamiques générales inhérentes à la création à deux. Cela a ensuite permis de déterminer de quelle manière la collaboration de de Saint Phalle et Tinguely s'en éloigne et, ainsi, de prouver son caractère atypique.

En deuxième lieu, nous avons constaté que Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely ont entretenu une collaboration prolifique et variée. Leurs œuvres communes relèvent généralement du médium sculptural, mais la forme qu'elles prennent diffère souvent. Si nous avons choisi de concentrer notre analyse sur leurs œuvres monumentales, c'était dans le but de répondre à la problématique proposée par ce mémoire. En effet, le caractère exceptionnel de la production artistique commune de de Saint Phalle et Tinguely réside en partie dans leur façon d'appréhender la réalisation technique de leurs sculptures monumentales. Une inversion des rôles traditionnels attribués à l'homme et à la femme dans le cadre d'une collaboration

artistique a été remarquée chez de Saint Phalle et Tinguely, soulevant ainsi le caractère féministe, qui pourrait même être qualifié de revendicateur, de leurs œuvres monumentales communes.

Les diverses catégories d'œuvres monumentales étudiées révèlent que de Saint Phalle occupe généralement une position égale à celle de Tinguely lors du processus créatif. Si elle se fait parfois un peu moins présente dans l'élaboration de certains projets, elle garde tout de même un rôle important dans leur conception. Une certaine égalité se dégage donc des rôles que de Saint Phalle et Tinguely jouent dans le cadre de leur collaboration. Cela lui octroie un statut tout à fait inhabituel par rapport aux couples d'artistes collaborateurs présentés au premier chapitre. Ce caractère exceptionnel est renforcé par le fait que Tinguely agit parfois en tant qu'assistant de de Saint Phalle. Celle-ci devient alors l'architecte responsable de la conception de certains projets monumentaux, alors que le sculpteur est assigné à la construction technique des œuvres.

En bref, la démonstration effectuée dans le deuxième chapitre avait un double objectif directement lié à l'atypisme du couple d'artistes constitué par de Saint Phalle et Tinguely. D'une part, nous voulions faire remarquer que la collaboration que de Saint Phalle a entretenue avec Tinguely lui permettait de jouer avec les normes établies afin de faire triompher sa création, et plus symboliquement celles des artistes femmes, dans un contexte où ces dernières se trouvent généralement dans l'ombre de leur partenaire collaboratif. D'autre part, nous tenions à souligner que de Saint Phalle et Tinguely confrontaient ensemble ces normes que l'histoire de l'art renforce encore souvent en considérant l'homme comme seule source incroyable de créativité.

En troisième lieu, nous avons examiné les représentations médiatiques et la mise en scène du couple formé par Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely, toujours de manière à faire ressortir son atypie par rapport aux autres couples d'artistes collaborateurs

l'ayant précédé ou lui étant contemporains. Nous avons constaté que les questionnements dont est marquée leur production artistique sont directement liés à ceux de leur époque. La question de l'identité — de laquelle découle celle du genre — particulièrement investie par les artistes dès le début de XX<sup>e</sup> siècle est manifeste chez de Saint Phalle et Tinguely. Dans le même ordre d'idées, à l'instar des artistes de leur génération, ils ont exploité les médias de masse par le biais de leur pratique artistique. Devenant une personnalité connue de la scène culturelle et trouvant, par conséquent, une représentation visuelle médiatique, de Saint Phalle peut être considérée comme une célébrité du monde de l'art.

Autour de cette aura médiatique s'est construite toute une mise en scène du personnage de de Saint Phalle. Toutefois, nous avons remarqué que ce dernier a été mal interprété par l'histoire de l'art à cause de la complexité qui le constitue. Nous avons alors tenté de comprendre ce qui lui donnait un caractère si complexe. Il s'agirait du fait que de Saint Phalle alliait un « féminisme offensif à une claire affirmation de sa féminité<sup>357</sup> » et qu'elle évoquait d'autant plus « le rôle traditionnel de la belle femme disponible mais aussi l'image de celle qui refuse, l'arme à la main<sup>358</sup> » — par le biais de ses *Tirs*. La posture féministe et la pratique artistique de la plasticienne doivent être replacées dans leur contexte historique afin d'être bien interprétées. Ainsi, nous avons fait remarquer que l'attitude de de Saint Phalle n'est pas incohérente dans le contexte français au sein duquel elle évolue ; la conception du féminisme en France dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle étant tout à fait différente de celle qu'en ont les féministes anglo-américaines.

Cette conscience qu'avait de Saint Phalle de l'impact des médias sur la diffusion et la réception de son personnage nous a amenée à affirmer que la plasticienne construisait délibérément l'image du couple qu'elle formait avec Tinguely. De cette

---

<sup>357</sup>Ulrich Krempel, « L'univers politique dans l'art de Niki de Saint Phalle », dans *Niki de Saint Phalle. Monographie*. (Lausanne : Acatos, 2001), p. 53.

<sup>358</sup>*Ibid.*

façon, nous avons pu expliquer comment leur collaboration peut être perçue comme un moyen de revendication féministe au même titre que le personnage de de Saint Phalle mis en scène par l'artiste elle-même défie les normes établies. En collaborant avec Tinguely, de Saint Phalle s'est insinuée de manière volontaire dans un monde artistique dominé par les hommes afin de tenter de renverser les conventions sociales et artistiques qui brimaient les femmes. Cet engagement de la part de la plasticienne est manifeste dans la représentation médiatique de leur couple.

Nous avons vu que « Niki et Jean » sont perçus comme un couple mythique autant par l'histoire de l'art que par les personnes qui les ont côtoyés. Leur collaboration est souvent décrite comme étant exceptionnelle<sup>359</sup> et spécialement harmonieuse malgré les oppositions dont sont caractérisés les univers de chacun des deux artistes<sup>360</sup>. Surnommés « les Bonnie and Clyde de l'art », ils ont eux-mêmes renforcé cette image au moyen de leurs interventions sur la scène médiatique. Ainsi, nous avons constaté que les entretiens, les entrevues, les autobiographies, les lettres et les récits auxquels s'adonnent de Saint Phalle et Tinguely en parallèle de leur collaboration participent à la création d'une légende autour de leur couple d'artistes et de leur travail en commun. Aussi, ce cadre discursif autour de leur création commune indique clairement l'atypisme dont elle fait preuve.

Finalement, nous avons relevé certaines caractéristiques contraires à la représentation traditionnelle d'un couple d'artistes par l'analyse de documents photographiques et vidéographiques présentant de Saint Phalle et Tinguely. Dès le début des années 1960, ces derniers mettaient en scène une image d'eux-mêmes qui

---

<sup>359</sup> Pierre Restany décrit leur relation artistique comme « une passion dévorante qui évoluera au fil des ans vers la plus extraordinaire complicité intellectuelle qui ait jamais lié un couple d'artistes. » Pierre Restany, « Une œuvre immense prête à affronter le siècle à venir », dans *Niki de Saint Phalle. Monographie*. (Lausanne : Acatos, 2001), p. 154.

<sup>360</sup> Michèle de Grèce déclare que « deux artistes d'origine, de travail, de mentalité si opposées, ne pouvaient se fondre dans une harmonie aussi frappante si un lien puissantissime qui dépassait de loin le côté professionnel et qui embrassait tous les aspects de leur existence ne les avait amarrés l'un à l'autre si étroitement que rien n'aurait pu les séparer. » Michèle de Grèce, « Créer, donner », dans *Niki de Saint Phalle. Monographie*. (Lausanne : Acatos, 2001), p. 473.

venait questionner et perturber les assignations identitaires conventionnelles très marquées socialement. Par l'entremise de leur corps et de leurs propos, ils construisaient une toute nouvelle image du couple d'artistes collaborateurs : la femme artiste étant désormais mise à l'avant-plan au moyen d'une provocation teintée de ludisme et d'humour. Cette performance identitaire s'étant étendue sur plus de trois décennies atteste de l'atypie qui caractérise la pratique artistique commune de de Saint Phalle et Tinguely.

Le sujet de recherche de ce mémoire était donc à la fois ciblé et élargi. Précisément, il se voulait une analyse de la collaboration maintenue par de Saint Phalle avec Tinguely, se concentrant sur leurs œuvres monumentales et leur représentation médiatique. De manière globale, il traitait de la collaboration artistique ainsi que de la mise en scène et de la construction identitaire, autrement dit des stratégies autofictionnelles, des artistes contemporains. Notre objectif général était de mieux saisir la pratique de la collaboration entre artistes de sexe opposé depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle et de comprendre plus amplement la construction identitaire de l'artiste dans les médias à partir des années 1960. Notre objectif spécifique était de démontrer comment la collaboration que de Saint Phalle a entretenue avec Tinguely lui a permis de s'émanciper et de s'affirmer en tant que femme artiste.

Ce présent mémoire s'est principalement attardé à l'analyse de la mise en scène réfléchie et contrôlée — « *to perform is to control*<sup>361</sup> » — du couple d'artistes collaborateurs composé par de Saint Phalle et Tinguely, c'est-à-dire la diffusion de l'image de leur couple. Toutefois, il a peu considéré la réception de ces représentations. Nous avons vu qu'un discours mythifiant a été élaboré autour de ces deux artistes, mais nous n'avons pas mentionné s'il existait des documents — des articles de journaux et de magazines par exemple — qui viendraient renforcer l'atypisme de la collaboration entre de Saint Phalle et Tinguely. Néanmoins, nous

---

<sup>361</sup> Jennifer Blessing (dir.), *op. cit.*

osons avancer que les critiques ont porté un regard plutôt favorable envers la contribution de de Saint Phalle aux œuvres collaboratives réalisées avec Tinguely. Pour entamer la réflexion et la discussion sur ce point, citons un seul exemple ; celui du *Buffalo Evening News* qui déclare, dans le cadre de l'exposition du *Paradis fantastique* à New York en 1967, que « [de Saint Phalle] est la star et Monsieur Tinguely la doublure<sup>362</sup> ».

Ce mémoire ne constitue que l'embryon d'une étude majeure qui pourrait être réalisée sur le couple d'artistes et la collaboration de Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely. Il ne présente qu'une infime partie des résultats d'une recherche qui pourrait s'étendre considérablement, que ce soit sous le prisme de l'atypisme de leur collaboration ou à partir d'un angle d'analyse totalement divergeant. L'étude de la production graphique individuelle et commune des deux artistes pourrait éventuellement constituer la suite approfondie de notre mémoire ou même devenir le point d'ancrage d'une toute nouvelle analyse. Les sérigraphies de de Saint Phalle, les lettres, les lettres-dessins et les esquisses des projets conceptualisés à deux, etc. pourraient alors composer un nouveau corpus d'œuvres et de documents à prendre en considération.

Pour clore ce mémoire, nous voulons insister une dernière fois sur le caractère atypique de la collaboration que Niki de Saint Phalle a entretenue avec Jean Tinguely. Tinguely, en ce qu'il représente le « sexe fort », a été source de rivalité pour de Saint Phalle qui cherchait un moyen de pouvoir investir le monde artistique dominé par les hommes. Toutefois, cette confrontation a nourri sa création artistique plutôt qu'elle ne l'a appauvrie. En ce sens, l'artiste affirmera à la fin de sa vie : « les machos ont été mes " muses ". La souffrance qu'ils me procuraient et ma vengeance ont nourri mon art pendant des années. Je les en remercie<sup>363</sup>. »

---

<sup>362</sup> *Buffalo Evening News*, [émission télévisuelle], (Buffalo, New York, 21 novembre 1967), cité dans Catherine Francblin, *op. cit.*, p. 176.

<sup>363</sup> Niki de Saint Phalle citée par Catherine Francblin, *ibid.*, p. 177.

Rappelons que Tinguely, quant à lui, déclarera peu de temps avant sa mort que de Saint Phalle est « le plus grand sculpteur de tous les temps<sup>364</sup> ». Il expliquera même son point de vue au moyen d'un fax envoyé à sa fidèle collaboratrice, daté de mars 1989 (fig. 51). Selon lui,

Face au hommes-sculpteurs couché : Sol Lewitt - Serra-Rapé - Chilidabib, Cesar la Couille - Arman la Valise - Luginbühl-bricoleur - Tinguely [jété la vieille ferraille pourrie garder le moteur faite un tournebroche] - Giacometti - Henri Moore les Bronseurs etc. tous escrocs culturel - parasites

Niki de Saint Phalle sort en grand vainqueur [tous le monde le verra au plus tard dans 11 ans] puissant & libre - propre et folle dingues et fort - superbe et sensible - écrasant tous ses petits - mecs - Michelange & Co.<sup>365</sup>

Cette déclaration du sculpteur, lorsque mise en contrepoint à celle de de Saint Phalle que nous venons de citer, accuse une fois de plus le caractère atypique de la collaboration qu'ont entretenue les deux artistes. Une collaboration qui ne considère plus la femme artiste comme Autre, mais bien comme étant égale à l'homme, voire supérieure à lui.

---

<sup>364</sup> Jean Tinguely cité dans Louise Faure et Anne Julien (2014), *op. cit.*

<sup>365</sup> Extrait d'une télécopie envoyée par Jean Tinguely à Niki de Saint Phalle, daté de mars 1989, que nous avons pu consulter à la Niki Charitable Art Foundation.



ANNEXE A  
FIGURES



Figure 1

Cossje van Bruggen et Claes Oldenburg avec *French Horns, Unwound and Entwined*, en 2005.

Photo : © Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen

Source : Pace Gallery. (2012). *Rebloggy*. Récupéré le 23 janvier 2016 de <http://rebloggy.com/post/claes-oldenburg-and-coosje-van-bruggen-pace-gallery-artist-portraits/26147048540>.

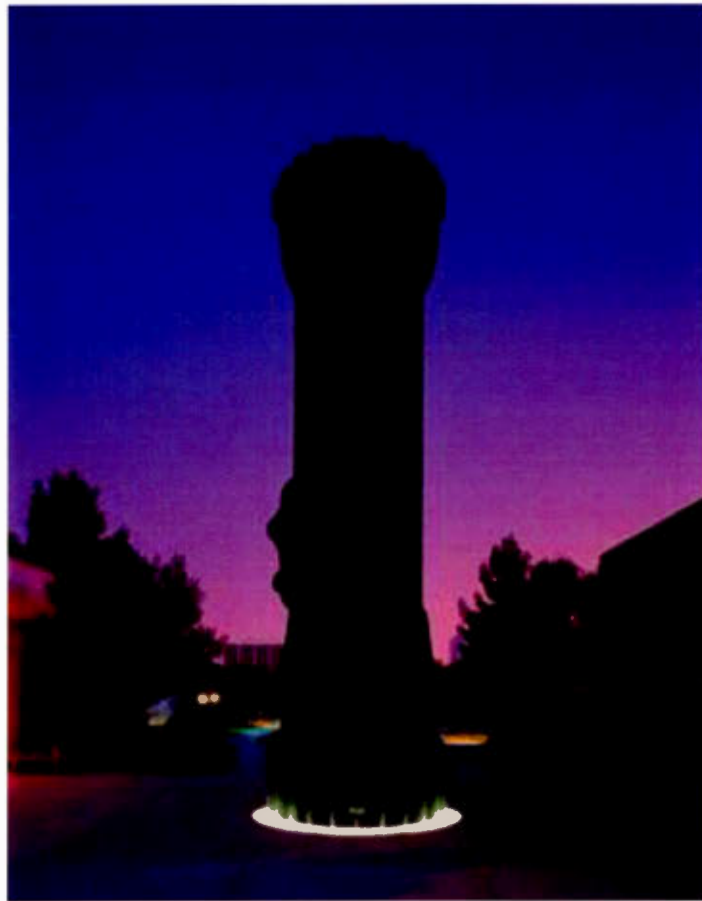


Figure 2

Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen

*Flashlight*

1981

Acier peint avec émail de polyuréthane

11,73 m. de hauteur X 3,2 m. de diamètre

University of Nevada, Las Vegas

Photo : © Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen

Source : Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen. (s.d.). *Oldenburg van Bruggen*. Récupéré le 23 janvier 2016 de <http://oldenburgvanbruggen.com/largescaleprojects/flashlight.htm>



Figure 3

Abramovic/Ulay  
*Breathing in / Breathing out*  
1977  
Performance  
19 minutes  
Student Cultural Center, Belgrade

Photo : © Marina Abramovic Archives

Source : Art 21. (2015). *Art 21*. Récupéré le 23 janvier 2016 de <http://www.art21.org/images/marina-abramovi%C4%87/breathing-in-breathing-out-1977>.



Figure 4

Abramovic/Ulay  
*The Great Wall Walk*  
1988  
Performance  
90 jours  
Grande Muraille de Chine

Photo : © Thomas McEvilley

Source : REARDON T., P. (2015). *Patrick T. Reardon*. Récupéré le 23 janvier 2016 de <http://www.patricktreardon.com/book-review-the-lovers-by-thomas-mcevilley-marina-abramovic-and-ulay/>.



Figure 5

Christo et Jeanne-Claude à New York, en 1962.

Source : Art Book. (2013). *Art Book*. Récupéré le 23 janvier 2016 de <http://www.artbook.com/9781938922510.html>.



Figure 6

Christo and Jeanne-Claude  
*Surrounded Islands*  
 1980-1983  
 Biscayne Bay, Greater Miami

Photo : Wolfgang Volz, 1983. © Christo and Jeanne-Claude Archives

Source : Christo et Jeanne-Claude. (2015). *Christo and Jeanne-Claude*. Récupéré le 23 janvier 2016 de <http://christojeanneclaude.net/projects/surrounded-islands#.VqLC4IXhDIU>





Figure 7

Niki de Saint Phalle en couverture de *Life Magazine*, 26 septembre 1949.

Photo : A. Newman

Source : Camille Morineau (éd. et commissaire d'exposition) et Alvaro Rodriguez, (commissaire d'exposition), Grand Palais, Paris, France ; Museo Guggenheim Bilbao, Espagne. *Niki de Saint Phalle : 1930-2002*. [Catalogue d'exposition]. (Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2014), p. 316.



Figure 8

Niki de Saint Phalle  
*Grand tir - Séance à la galerie J*  
30 juin - 12 juillet 1961  
Plâtre, peinture, grillage, ficelle, plastique sur panneau aggloméré  
143 x 77 x 7 cm  
Collection privée

Photo : André Morin

Source : Bloum Cardenas, Éléonore Duchêne, Catherine Francblin, et al. *Niki de Saint Phalle au Grand Palais*. (Issy-les-Moulineaux : Beaux Arts/TTM Éditions, 2014), p.13





Figure 9

Niki de Saint Phalle tirant lors d'une scène du film *Daddy* (1972).  
Photographie en noir et blanc rehaussée de couleur extraite du film.

Photo : © Peter Whitehead

Source : Bloum Cardenas, Éléonore Duchêne, Catherine Francblin, et al. *Niki de Saint Phalle au Grand Palais*. (Issy-les-Moulineaux : Beaux Arts/TTM Éditions, 2014), p. 49.

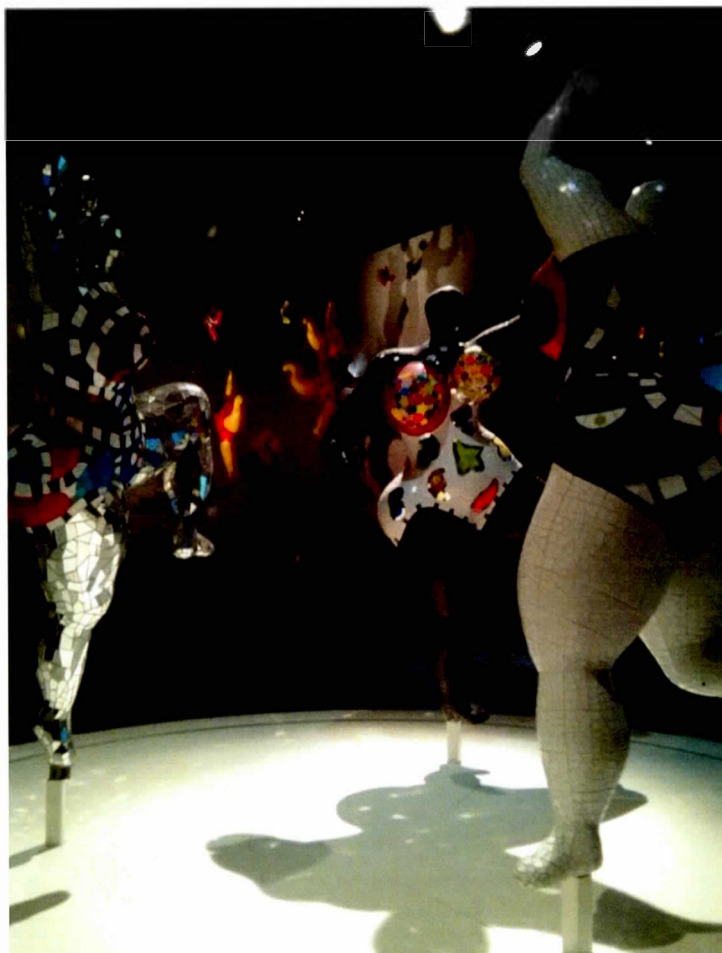


Figure 10

Niki de Saint Phalle  
*Les Trois Grâces*

(vue de l'exposition *Niki de Saint Phalle* au Grand Palais à Paris, du 17 septembre 2014  
 au 2 février 2015. En arrière-plan : les *Nanas-ballons*)

1995-2003

Polyester, mosaïque de miroirs

Niki Charitable Art Foundation, Santee, Californie

Photo : Carlyne Spahr, 2015



Figure 11

Jean Tinguely  
*Fasnachtsbrunnen*  
1975-1977  
Bâle, Suisse

Photo : Carlyne Spahr, 2015

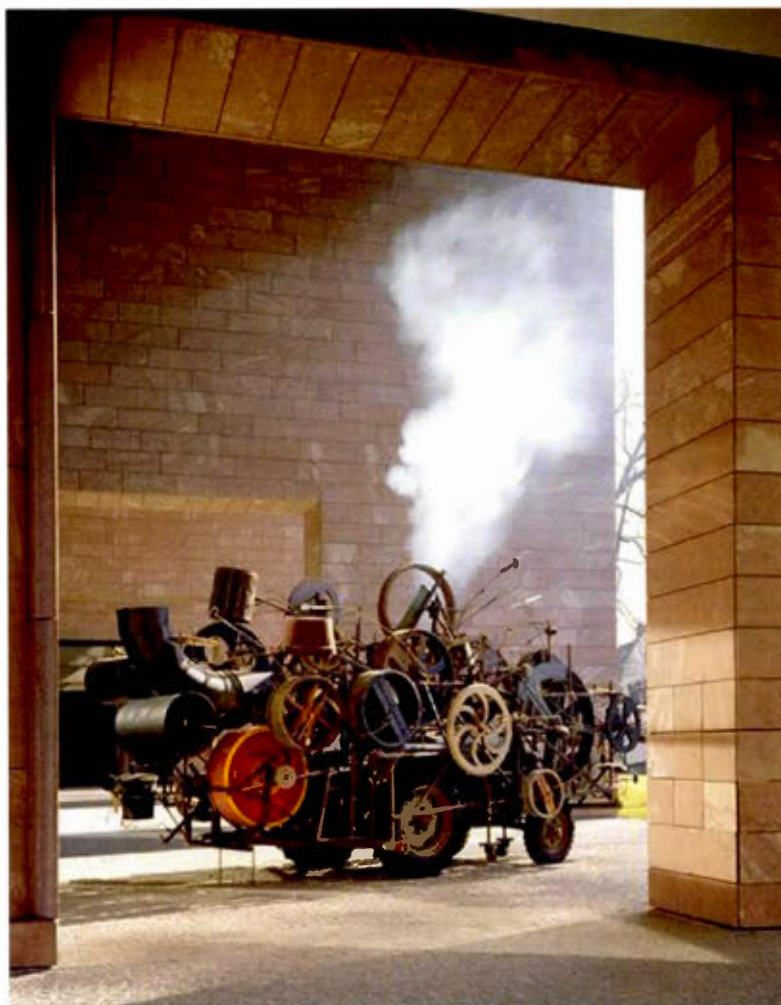


Figure 12

Jean Tinguely

*Klamauk*

1979

Tracteur surmonté d'une sculpture-machine : ferraille, roues en bois, tonneaux, poubelle, nain de jardin, divers instruments de percussion

315 x 660 x 315 cm

Musée Tinguely, Bâle

Donation Niki de Saint Phalle

© Musée Tinguely

Source : Musée Tinguely, « La collection », *Museum Tinguely*. Récupéré le 13 avril 2016 de [http://www.tinguely.ch/fr/museum\\_sammlung/sammlung.html?period=1970-1979&detail=6c2d1f7e-a06f-4267-82a0-1e218ab8171c](http://www.tinguely.ch/fr/museum_sammlung/sammlung.html?period=1970-1979&detail=6c2d1f7e-a06f-4267-82a0-1e218ab8171c).





Figure 13

Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely  
*Le Paradis fantastique* (détail)  
1966-1967  
Moderna Museet Stockholm, Suède

Photo : Niki de Saint Phalle & Jean Tinguely/BUS 2009

Source : Moderna Museet Stockholm, *The Art Library*. Récupéré le 2 mars 2015 de <http://www.modernamuseet.se/en/Stockholm/Visitor-information/Libraries/>



Figure 14

*La Nana embrochée* en construction sous la supervision de Jean Tinguely  
à Montréal en 1967.

Photo : Rico Weber / © État de Fribourg, Suisse/Musée d'art et d'histoire Suisse

Source : Fonds Rico Weber, Musée d'art et d'histoire de Fribourg, Suisse.



Figure 15

Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely  
*Fontaine Stravinsky* (détail)  
1983  
Paris, France

Photo : Akg-images/Jürgen Raible

Source : Bloum Cardenas, Éléonore Duchêne, Catherine Franchlin, *et al. Niki de Saint Phalle au Grand Palais*. (Issy-les-Moulineaux : Beaux Arts/TTM Éditions, 2014), p.46.





Figure 16

Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely  
*Fontaine Château-Chinon*  
1987-1988  
Château-Chinon, France

Photo : F. Jeannot

Source : Nièvre Tourisme, « 7 œuvres d'art contemporain dans la Nièvre », *Nièvre en Bourgogne*. Récupéré le 18 juillet 2016 de <http://www.nievre-tourisme.com/blog/decouverte/7-oeuvres-art-contemporaines-nievre/>



Figure 17

Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt, Pontus Hulten  
*Hon (en construction)*

1966

Moderna Museet, Stockholm

Photo : Rico Weber / © État de Fribourg, Suisse/Musée d'art et d'histoire Suisse

Source : Fonds Rico Weber, Musée d'art et d'histoire de Fribourg, Suisse.

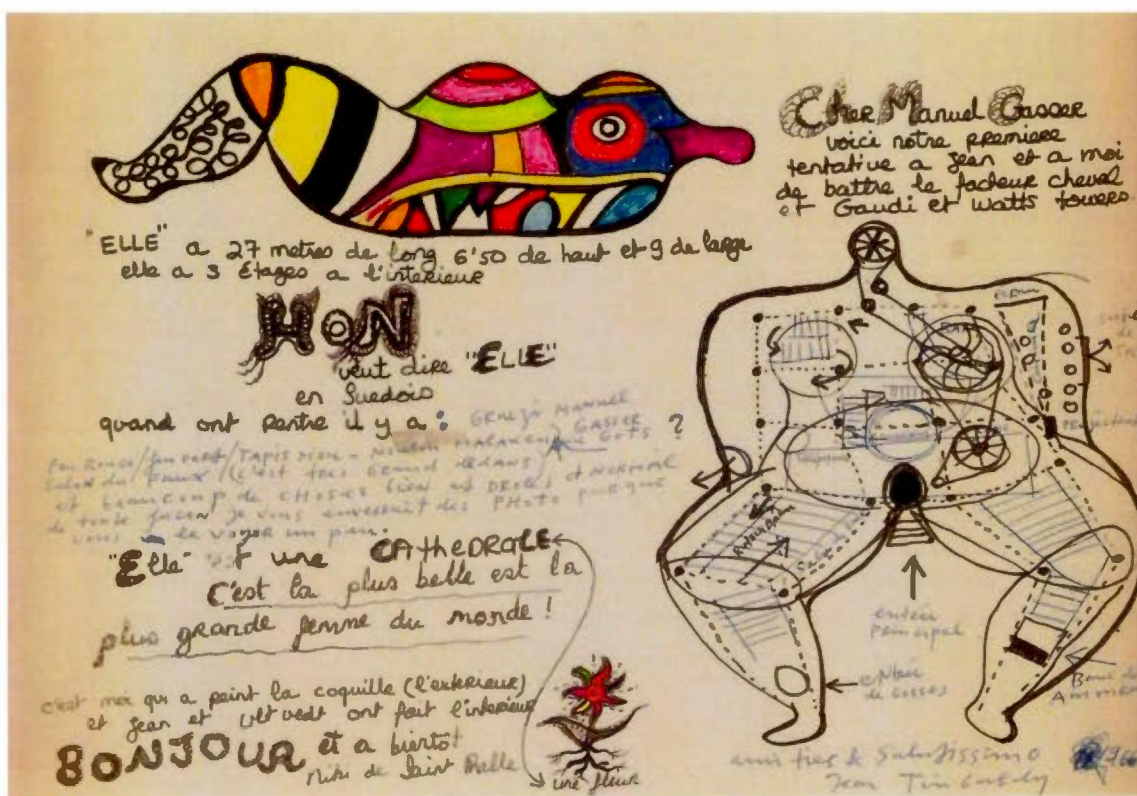


Figure 18

Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely  
Manuel Gasse - Hon - Facteur Cheval - Gaudi - Watts - Kathedrale  
1966  
Encre, aquarelle, pastel, stylo à bille sur papier  
32,2 x 40,8 cm  
Musée Tinguely, Bâle

Source : Camille Morineau (éd. et commissaire d'exposition) et Alvaro Rodriguez, (commissaire d'exposition), Grand Palais, Paris, France ; Museo Guggenheim Bilbao, Espagne. Niki de Saint Phalle : 1930-2002. [Catalogue d'exposition]. (Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2014), p. 84.





Figure 19

Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely travaillant sur la maquette de *Hon*, en 1966.

Photo : Rico Weber / © État de Fribourg, Suisse/Musée d'art et d'histoire Suisse

Source : Fonds Rico Weber, Musée d'art et d'histoire de Fribourg, Suisse.



Figure 20

Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle et *al.*

*Cyclop*

1969-1994

H. 220 cm

Milly-la-Forêt, France.

Photo : Akg-images/CDA/Guillemot/Saint Genès

Source : Bloum Cardenas, Éléonore Duchêne, Catherine Francblin, et *al.* *Niki de Saint Phalle au Grand Palais*. (Issy-les-Moulineaux : Beaux Arts/TTM Éditions, 2014), p.47.



Figure 21

*Golem*

1971-1972

armature de fer, matériaux de construction, peinture

9 x 14 x 16 m.

Jérusalem

Photo : Leonardo Bezzola

Source : Camille Morineau (éd. et commissaire d'exposition) et Alvaro Rodriguez, (commissaire d'exposition), Grand Palais, Paris, France ; Museo Guggenheim Bilbao, Espagne. *Niki de Saint Phalle : 1930-2002*. [Catalogue d'exposition]. (Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2014), p. 36.





Figure 22

Jean Tinguely, Rico Weber et Paul Wiedmer soudant les armatures métalliques du *Golem*, 1972.

Photo : Rico Weber / © État de Fribourg, Suisse/Musée d'art et d'histoire Suisse

Source : Fonds Rico Weber, Musée d'art et d'histoire de Fribourg, Suisse.





Figure 23

Niki de Saint Phalle recouvrant de peinture la surface cimentée du *Golem*, en 1972.

Photo : © Leonardo Bezzola

Source : Archives de la Niki Charitable Art Foundation, Santee, États-Unis.



Figure 24

Niki de Saint Phalle entourée de Rico Weber, Jean Tinguely et Paul Wiedmer pendant la construction du *Golem*, en 1972.

Photo : © Leonardo Bezzola

Source : Catherine Francblin, *Niki de Saint Phalle : la révolte à l'œuvre*. (Paris : Hazan, 2013), p. 211.



Figure 25

Niki de Saint Phalle  
*Jardin des Tarots*  
1978-2002  
Garaviccio, Italie

Photo : Carlyne Spahr, 2014

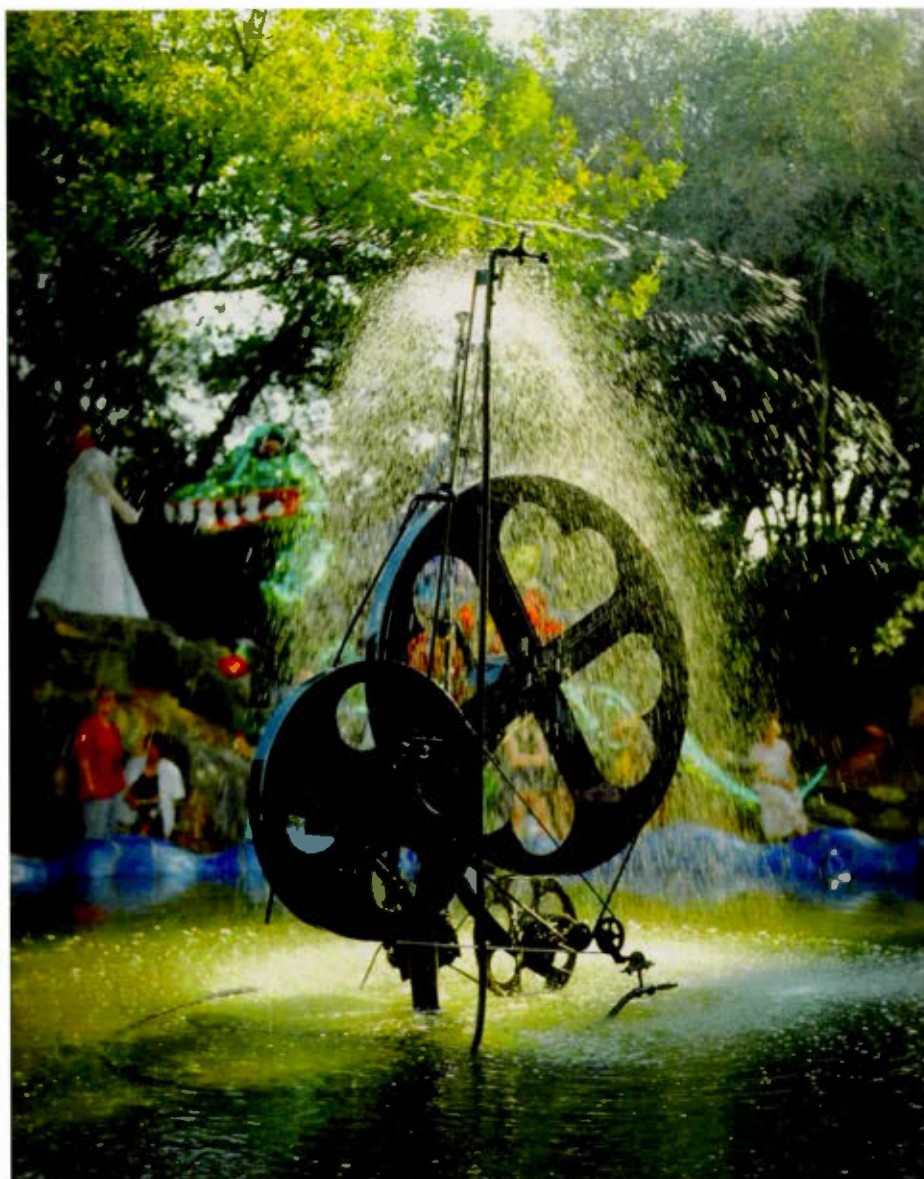


Figure 26

Jean Tinguely  
*La Roue de fortune*  
 1986  
 fer, métal  
*Jardin des Tarots*, Garavicchio, Italie

Photo : Giulio Pietromarchi

Source : Jill Johnston, Marella Caracciolo Chia et Giulio Pietromarchi, *Niki de Saint Phalle et le Jardin des Tarots*. (Paris : Hazan, 2010), p. 205.





Figure 27

Jean Tinguely  
*L'Injustice*  
 1987

*Jardin des Tarots, Garavicchio, Italie*

Photo : Giulio Pietromarchi

Source : Jill Johnston, Marella Caracciolo Chia et Giulio Pietromarchi, *Niki de Saint Phalle et le Jardin des Tarots*. (Paris : Hazan, 2010), p. 211.



Figure 28

Jean Tinguely  
*Eos (au sommet de la Tour)*  
1985  
*Jardin des Tarots, Garavicchio, Italie*  
Photo : Carlyne Spahr, 2014



Figure 29

Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely

*Le Monde*

1987

*Jardin des Tarots, Garavicchio, Italie*

Photo : Carlyne Spahr, 2014





Figure 30

Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely lors de la rétrospective *Jean Tinguely* au Centre Georges Pompidou, en 1988/1989.

Photo : © Eliane Laubscher

Source : Archives de la Niki Charitable Art Foundation, Santee, États-Unis.



Figure 31

Niki de Saint Phalle entourée d'Andy Warhol et Carlo Billotti lors de la soirée de lancement du parfum *Niki de Saint Phalle* à New York, le 30 août 1982.

Source : Catherine Franchlin, *Niki de Saint Phalle : la révolte à l'œuvre*. (Paris : Hazan, 2013), s. p.



Figure 32

Niki de Saint Phalle préparant ses tableaux pour la seconde séance de tir dans son atelier, le 25 février 1961.

Photo : Shunk-Kender / © J. Paul Getty Trust

Source : Bloum Cardenas, Éléonore Duchêne, Catherine Francblin, et al. *Niki de Saint Phalle au Grand Palais*. (Issy-les-Moulineaux : Beaux Arts/TTM Éditions, 2014), p.15.



Figure 33

Niki de Saint Phalle s'apprêtant à réaliser un Tir lors de son exposition *Feu à volonté*, à la galerie J de Paris en juin 1961.

Photo : Shunk-Kender / © J. Paul Getty Trust

Source : Nicole L. Woods, « Pop Gun Art : Niki de Saint Phalle and the Operatic Multiple », Walker Art Center. Récupéré le 19 juillet 2016 de <http://www.walkerart.org/collections/publications/art-expanded/pop-gun/>.



Figure 34

Niki de Saint Phalle lors de sa première action de tir réalisée aux États-Unis, à Los Angeles, le 4 mars 1962.

Source : Michèle de Grèce, Pontus Hultén, Ulrich Krempel, et al. *Niki de Saint Phalle. Monographie.* (Lausanne : Acatos, 2001), p. 245.



Figure 35

Niki de Saint Phalle en 1965.

Photo : Monique Jacot

Source : Margrit Hahnloser-Ingold, Yvonne Lehnerr et Niki de Saint Phalle, Espace Jean Tinguely — Niki de Saint Phalle, Fribourg, Suisse. *Niki de Saint Phalle. Aventure suisse.* [Catalogue d'exposition]. (Zürich : Benteli, 2010 [1993]), p. 50.



Figure 36

Niki de Saint Phalle à Munich, en 1987.

Photo : Jan Runnqvist / © État de Fribourg, Suisse/Musée d'art et d'histoire Suisse

Source : Fonds Rico Weber, Musée d'art et d'histoire de Fribourg, Suisse.



Figure 37

Niki de Saint Phalle avec Per Olof Ultvedt, Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Daniel Spoerri et Jean Tinguely, lors de l'exposition *Dylaby* au Stedelijk Museum à Amsterdam, en 1972.

Photo : Christer Strömholm/Stromholm Estate/Galerie Vu

Source : Bloum Cardenas, Éléonore Duchêne, Catherine Francblin, et al. *Niki de Saint Phalle au Grand Palais*. (Issy-les-Moulineaux : Beaux Arts/TTM Éditions, 2014), p. 10.

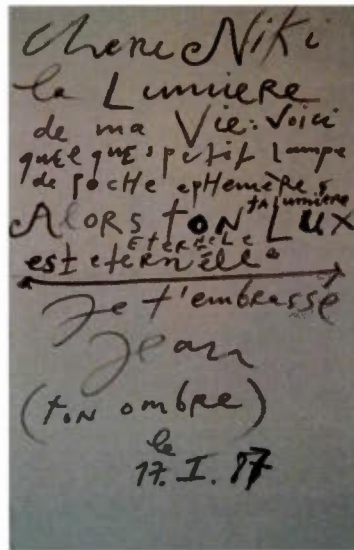


Figure 38

Lettre de Jean Tinguely à l'intention de Niki de Saint Phalle datée du 17 janvier 1987.

Source : Bloum Cardenas, Ulrich Krempel, Andres Pardey, et al., Sprengel Museum, Hanovre, Allemagne ; Musée Tinguely, Bâle, Suisse. *Niki et Jean. L'art et l'amour*. [Catalogue d'exposition]. (Munich : Prestel Verlag, 2005), p. 9.



Figure 39

Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely préparant un Tir à Stockholm, en mai 1961.

Photo : © Lennart Olson

Source : Archives de la Niki Charitable Art Foundation, Santee, États-Unis.





Figure 40

Affiche de l'exposition *Niki & Jean — L'Art et L'Amour*.

Photo : Adelaide de Menil

Source : Musée Tinguely, Bâle, Suisse.



Figure 41

Jean Tinguely essuyant la figure de Niki de Saint Phalle après un Tir, en 1962.

Photo : André Morain

Source : André Morain, *André Morain. Présence(s) photographique(s) - 50 ans d'art contemporain*. (Paris : Nicolas Chaudun, 2013), s. p.



Figure 42

Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely à Soisy-sur-École, en novembre 1966.  
Épreuves photographiques.

Photo : Harry Shunk-Kender / © J. Paul Getty Trust

Source : Archives Niki Charitable Art Foundation





Figure 43

Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely à la Galerie Bischofberger de Zürich, en 1980.

Photo : Monique Jacot

Source : Margrit Hahnloser-Ingold, Yvonne Lehnherr et Niki de Saint Phalle, Espace Jean Tinguely — Niki de Saint Phalle, Fribourg, Suisse. *Niki de Saint Phalle. Aventure suisse*. [Catalogue d'exposition]. (Zürich : Benteli, 2010 [1993]), p. 15.



Figure 44

Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely dans leur studio à Soisy-sur-École, en 1967.

Photo : Shunk-Kender / © J. Paul Getty Trust

Source : Archives Niki Charitable Art Foundation



Figure 45

Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely pendant la construction de *Eureka* à Lausanne, en 1964.

Photo : Peter Stähli

Source : Archives du Musée Tinguely, Bâle, Suisse.



Figure 46

Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely avec un inconnu, préparant l'événement *Étude pour une fin du monde n° 2*, Nevada, 1962.

Photo : Coliene Murphy/John Bryson pour *Life Magazine*

Source : Archives du Musée Tinguely, Bâle, Suisse.



Figure 47

Niki de Saint Phalle devant son atelier de l'Auberge du cheval blanc à Soisy-sur-École avec Roland Petit (en lunettes noires) et Jean Tinguely, vers 1960.

© Botti/Gamma-Rapho

Source : Bloum Cardenas, Éléonore Duchêne, Catherine Francblin, et al. *Niki de Saint Phalle au Grand Palais*. (Issy-les-Moulineaux : Beaux Arts/TTM Éditions, 2014), p. 11.



Figure 48

Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely sur le terrain du *Jardin des Tarots* à Garavicchio, ca. 1980.

Photo : Giulio Pietromarchi

Source : Archives du Musée Tinguely, Bâle, Suisse.



Figure 49

Niki de Saint Phalle à Munich, en février 1963.

Source : Page du *Neue Illustrierte* du 24 février 1963 collée dans un « *scrapbook* » de Jean Tinguely conservé aux archives de la Niki Charitable Art Foundation.



Soisy sur Ecole  
le 26 Juin 1967

Monsieur Niki de Saint Phalle abandonne tout titre de  
SUPERIORITÉ.

également j'affirme que Jean Tinguely est le chef  
absolument et je m'engage à me soumettre à ses ordres.  
d'ores et avant j'abandonne toute activité artistique  
pour me consacrer uniquement au travail  
ménager.

je suis d'accord de me concentrer à l'alimentation  
culinaire de ma classe, de faire des bons desserts  
à la disposition et selon la volonté de Jean  
Tinguely

je consent de voir Mera merci et d'utiliser  
le téléphone qu'après en avoir demandé  
l'autorisation au roi et patron Jean  
Tinguely

Lu et APPROUVER

Niki de Saint Phalle  
Jo Sighe

Figure 50

Déclaration d'infériorité à l'égard de Jean Tinguely signée par Niki de Saint Phalle,  
le 6 juillet 1967.

Source : Bloum Cardenas, Ulrich Krempel, Andres Pardey, *et al.*, Sprengel Museum, Hanovre, Allemagne ; Musée Tinguely, Bâle, Suisse. *Niki et Jean. L'art et l'amour*. [Catalogue d'exposition]. (Munich : Prestel Verlag, 2005), p. 11.





## BIBLIOGRAPHIE

### **Niki de Saint Phalle et/ou Jean Tinguely**

Bidiville, A. (2005). *Représentation du masculin dans l'œuvre de Niki de Saint Phalle : analyse et interprétations*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université de Genève, Suisse.

Canal, V. (2007). *Jean Tinguely. Le Cyclop*. Paris : Centre national des arts plastiques / isthme éditions.

Cardenas, B., Krempel, U., Pardey, A. et al. (2005). *Niki et Jean. L'art et l'amour*. [Catalogue d'exposition]. Munich : Prestel Verlag.

Cardenas, B., Duchêne, E., Franchlin, C. et al. (2014). *Niki de Saint Phalle au Grand Palais*. Issy-les-Moulineaux : Beaux Arts/TTM Éditions.

Carrick, J. (2003, novembre). Phallic victories? Niki de Saint Phalle's Tirs. *Art History*. 26:5, 700-729.

Cattaneo Moresi, P. (2015). *Niki de Saint Phalle/Jean Tinguely : DUO. Anime ribelli, spiriti gemelli. Destini intrecciati nell'arte*. [Catalogue d'exposition]. Melano : Artrust.

Condominas, L. et Gourarier, M. (2010). *Niki de Saint Phalle. Le Jardin des Tarots*. Arles : Actes sud.

Croubalian, M. (2014, 12 novembre). *Entre nous soit dit : entrevue avec Camille Morineau sur l'exposition Niki de Saint Phalle 1930-2002 au Grand Palais*. [Vidéo]. Récupéré de <http://www.rts.ch/la-1ere/programmes/entre-nous-soit-dit/6259538-entre-nous-soit-dit-du-12-11-2014.html#6259537>.

Dagen, P. (2014, 18 septembre). Niki de Saint Phalle, nana enragée. *Le Monde*. Récupéré de [http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/09/18/niki-de-saint-phalle-retrospective-d-une-nana-enrage\\_e\\_4490331\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/09/18/niki-de-saint-phalle-retrospective-d-une-nana-enrage_e_4490331_3246.html).

Daignes, J. (2002). Jean Tinguely et Niki de Saint Phalle. Un couple dynamique d'opposés complémentaires. *Jean Tinguely & Cie. Collaborations artistiques. Eva Aeppli, Niki de Saint Phalle, Milena Palakarkina* (p. 37-66). [Catalogue d'exposition]. Mantes-la-Jolie : musée de l'Hôtel-Dieu.

Descargues, P. (1961, 19 juillet). Tirez, nous ferons le reste. [Feuille d'avis]. *Lausanne Magazine*.

Dossin, C. (Automne/hiver 2010). Niki de Saint Phalle and the masquerade of hyperfemininity. *Woman's Art Journal*. 31:2, p. 29-38.

Duchêne, E. (2014). *Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely. Collaborations artistiques*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université Libre de Bruxelles, Belgique.

Duponchelle, V. (2014, 26 septembre). Au royaume de Niki de Saint Phalle. *Le Figaro*. Récupéré de <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2014/09/26/03015-20140926ARTFIG00119-au-royaume-de-niki-de-saint-phalle.php>.

Faure, L. et Julien, A. (2006). *L'aventure exceptionnelle du Cyclop de Jean Tinguely. Le monstre dans la forêt*. [DVD]. Paris : Quatre à Quatre Films.

Faure, L. et Julien, A. (2009). *Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely. Les Bonnie and Clyde de l'art*. [Vidéo documentaire]. Zorn Production International - France Télévisions - AVRO - CRRV. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=3y-I-KpxiG8>.

Faure, L. et Julien, A. (2014). *Niki de Saint Phalle : un rêve d'architecte*. [DVD]. Paris : Réunion des musées nationaux-Grand Palais – France Télévisions Distribution.

Forster, S. (2014, 17 septembre). Niki de Saint Phalle : bien plus qu'une " Nana ". *RFI*. Récupéré de <http://www.rfi.fr/culture/20140917-niki-saint-phalle-nana-grand-palais-exposition/>.

Francblin, C. (2013). *Niki de Saint Phalle : la révolte à l'œuvre*. Paris : Hazan.

Gail Edens, A. (2002). *Niki de Saint Phalle's Tarot Garden : A Quest for the Female Identity*. (Mémoire de maîtrise non publié). University of Louisville, États-Unis. Récupéré de ProQuest Dissertations and Theses.

Gignoux, S. (2014, 29 septembre). Le hold-up de Niki de Saint Phalle au Grand Palais. *La Croix*. Récupéré de <http://www.la-croix.com/Culture/Expositions/Le-hold-up-de-Niki-de-Saint-Phalle-au-Grand-Palais-2014-09-29-1213438>.

Grèce (de), M., Hulten, P., Krempel, U., et al. (2001) *Niki de Saint Phalle. Catalogue raisonné, 1949-2000 : Peintures, Tirs, Assemblages, Reliefs*. Vol. 1. Lausanne : Acatos.

Grèce (de), M., Hulten, P., Krempel, U., et al. (2001). *Niki de Saint Phalle. Monographie*. Lausanne : Acatos.

Gouillard, L. (1993). *Les œuvres monumentales de Niki de Saint Phalle*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université Paris IV – Sorbonne, France.

Guisolan-Dreyer, C. (2016, mai). Jean Tinguely : bleu de travail et foulard, des méta-accessoires. Communication présentée lors du colloque *Jean Tinguely. Mythes et survivances*. Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg.

Güler, H. (2005). *L'image de la femme dans l'œuvre de Niki de Saint Phalle*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université Paris IV – Sorbonne, France.

Hahnloser-Ingold, M., Lehnherr, Y. et Saint Phalle (de), N., Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, Suisse. (2010 [1993]). *Niki de Saint Phalle. Aventure suisse*. [Catalogue d'exposition]. Zurich : Benteli.

Hankwitz, M. (1996). The story of Hon-Kathedral. A fantastic female. Dans *Architecture and Feminism* (p. 161-182). New York : Princeton Architectural Press.

Huten, P. (dir.). (1989). *Jean Tinguely*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Centre Georges Pompidou.

Johnston, J., Caracciolo Chia, M. et Pietromarchi, G. (2010). *Niki de Saint Phalle et le Jardin des Tarots*. Paris : Hazan.

Jones, B. (1995, septembre/octobre). Ain't gonna let her in. *Women Artists Slide Library Journal*. 66, p. 14-15.

Laporte, A. (2014, 17 septembre). La dispute. Arts plastiques : Niki de Saint Phalle et " Diabolus in Musica " d'Oliver Beer. [Émission radiophonique]. *France culture*. Récupéré de <http://www.franceculture.fr/emission-la-dispute-arts-plastiques-niki-de-saint-phalle-et-diabolus-in-musica-d-oliver-beer-2014-09>.

Lebreau, A., Bertschy, P., Bongard, T., Raboud, T. *et al.* (2016, 13 février). Cahier spécial : Jean Tinguely. *La Liberté*.

Les Grandes Heures. (2014 [2002]). *Niki de Saint Phalle (1930-2002) : les couleurs de la vie. Entretiens avec Jean Daive*. [Enregistrement audio]. Bry-sur-Marne; Arles : France Culture / INA-Radio France.

Meylan, D. (2016, 17 mai). Deux journées pour redécouvrir Tinguely. *La Gruyère*, p. 9.

Morineau, C. (éd. et commissaire d'exposition) et Rodriguez, A. (commissaire d'exposition), Grand Palais, Paris, France ; Museo Guggenheim Bilbao, Espagne. (2014). *Niki de Saint Phalle : 1930-2002*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais.

Moulène, C. (2014, 8 octobre). L'art coup de poing et féministe de Niki de Saint Phalle au Grand Palais. *Les Inrocks*. Récupéré de <http://www.lesinrocks.com/2014/10/08/arts-scenes/arts/lart-coup-poing-feministe-niki-saint-phalle-11528694/>.

Musée Tinguely (s.d.). *Museum Tinguely*. Récupéré de [http://www.tinguely.ch/fr/museum\\_sammlung/sammlung.html?period=1960-1969&detail=45afb9e1-a23a-4774-89fe-ec0f71328100](http://www.tinguely.ch/fr/museum_sammlung/sammlung.html?period=1960-1969&detail=45afb9e1-a23a-4774-89fe-ec0f71328100).

Niki Charitable Art Foundation. *Niki Charitable Art Foundation*. Récupéré de <http://nikidesaintphalle.org>.

Ortel, J. (1992). *Re-creation, Self-creation : A Feminist Analysis of the Early Art and Life of Niki de Saint Phalle*. (Thèse de doctorat non publiée). Stanford University, États-Unis. Récupéré de ProQuest Dissertations and Theses.

Pardey, A. (2001). Niki de Saint Phalle - Jean Tinguely : « les collaborations ». Dans Krempel, U., Sprengel Museum, Hanovre, Allemagne. *La Fête. Die Schenkung Niki de Saint Phalle, Werke aus des Jahren 1952-2001*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz Verlag.

Pardey, A. (dir.). (2012 [1996]). *Museum Tinguely Basel. The Collection*. Bâle : Museum Tinguely / Heidelberg.

Pesapane, L. (2014). *Le petit dictionnaire Niki de Saint Phalle en 49 symboles*. Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais.

Quenehen, M. (2014, 27 septembre). Une vie une œuvre : Niki de Saint Phalle, *France culture*. [Émission radiophonique]. Récupéré de <http://www.franceculture.fr/emission-une-vie-une-oeuvre-niki-de-saint-phalle-2014-09-27>.

Sacher, P.(dir.). (1996). *Musée Jean Tinguely, Bâle. La collection*. Berne : Benteli.

Saint Phalle (de), N. (1972). *The Birth of a Monster*. Bâtterkinden : Leonardo Bezzola.

Saint Phalle (de), N. (1994). *Mon secret*. Paris : La Différence.

Saint Phalle (de), N. (1999). *Traces. Une autobiographie, Remembering 1930-1949*. Lausanne : Acatos.

Saint Phalle (de), N. (2006). *Harry and Me. The Family years*. Zurich : Benteli.

Schorderet, L. (2016, mai). Les performances de Jean Tinguely entre promotion et provocation, entre mythes et réalités. Communication présentée lors du colloque *Jean Tinguely. Mythes et survivances*. Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg.

Schuster Cordonne, C. (2016, mai). Le masculin et le féminin dans l'œuvre de Jean Tinguely. Communication présentée lors du colloque *Jean Tinguely. Mythes et survivances*. Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg.

Suter, O. (2010). *Jean Tinguely. Torpedo Institut*. Fribourg : Pro Fribourg.

Suter, O. (2016, mai). Torpedo Institut. L'anti-musée de Jean Tinguely. Communication présentée lors du colloque *Jean Tinguely. Mythes et survivances*. Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg.

Taillade, F. (2016, mai). Le Cyclop de Jean Tinguely, un lieu de vie, d'échanges et de création artistique. Communication présentée lors du colloque *Jean Tinguely. Mythes et survivances*. Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg.

Ungar, P. (2016, mai). Être témoin ou comment parler sans forcément se mettre à pleurer. Créer des archives sonores au Musée Tinguely. Communication présentée lors du colloque *Jean Tinguely. Mythes et survivances*. Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg.

Younsi, N. (2015, 7 octobre). Les expositions les plus visitées à Paris en 2014/2015. *Expo Paris*. Récupéré de [www.expoparis.fr/magazine/frequentation-201415.html](http://www.expoparis.fr/magazine/frequentation-201415.html).

### Collaboration artistique, couples d'artistes

Becker, H. (1982). *Art worlds*. Berkeley : University of California Press.

Becker, H. (2010 [1982]). *Les Mondes de l'art*. Paris : Flammarion.

Billing, J., Lind, M. et Nilsson, L. (2007). *Taking the Matter into Common Hands : On Contemporary Art and Collaborative Practices*. Londres : Black Dog Publishing.

Bousseyroux, M., Bousseyroux, N. et Ghighi, A. (2005). Entretien avec Christo et Jeanne-Claude. *L'en-je lacanien*. 1:4, 170-171. <http://dx.doi.org/10.3917/enje.004.0159>.

Celant, G. (1999). Claes Oldenburg and Cossje van Bruggen : urban marvels. *Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen* (p. 13-54). Milan : Skira.

Chadwick, W. et De Courtivon, I. (dir.). (1993). *Significant Others. Creativity and Intimate Partnership*. Londres : Thames and Hudson.

Chernow, B. (2002). *Christo and Jeanne-Claude : A Biography*. New York : St. Martin's Press.

Chiappini, R. (2006). Christo and Jeanne-Claude. *Christo and Jeanne-Claude* (p. 15-17). Milan : Skira/Lugano : Museo d'arte moderna della Città di Lugano.

Dimling Cochran, R. (2007). Creativity loves company. *Art & Antiques*. 30:6, 52-56.

Dumas, M-H. (dir.). (2000). *Femmes et Art au XX<sup>e</sup> siècle : Le temps des défis*. Paris : Lunes.

Foradini, F. (2014, mai). Kabakov go large in Paris. *The Art Newspaper*, 257, 62-63.

Frye Museum. (2016). Tim Rollins and K.O.S : a history. *Frye*. Récupéré le 24 février 2016 de <http://fryemuseum.org/exhibition/3315/>.



Gotthard, A. (2016). 7 great artist duos that shaped art history. *Artsy*. Récupéré le 25 juillet 2016 de <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-7-great-artist-duos-that-shaped-art-history>.

Green, C. (2000). Doppelgangers and the third force : the artistic collaborations of Gilbert and George and Marina Abramovic/Ulay. *Art Journal*. 59:2, 36-45.

Green, C. (2001). *The Third Hand. Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

J. A. Colombet, M. (2008). *L'humour objectif : Roussel, Duchamp, « sous le capot »*. *L'objectivation du surréalisme*. Paris : Publibook.

Jaffee McCabe, C. (dir.). (1984) *Artistic Collaboration in the Twentieth Century*. Washington : Smithsonian Institution Press.

John-Steiner, V. (2000). *Creative Collaboration*. New York : Oxford University Press. Récupéré de <http://www.myilibrary.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048?ID=75976>.

Kavass, V. (2012). *Artists in Love. From Picasso and Gilot to Christo and Jeanne-Claude : A Century of Creative and Romantic Partnerships*. New York : Welcome Books.

Kino, C. (2007). Van Bruggen et Oldenbrug : 30 ans d'épopée. *Beaux Arts Magazine*. 271, 52-57.

Kontova, E. (1978). Marina and Ulay. Half man, half woman. *Flash Art*. 80-81, 126-127. Réimprimé dans *Flash Art*, 41:261, 2008.

Logan, J. et Paré, A. (1998). Christo et Jeanne-Claude: Une esthétique dialogique / Christo & Jeanne-Claude : a dialogical aesthetic. *Espace : Art actuel*. 45, 16-22.

McEvelley, T. (2010). *Art, Love, Friendship*. New York : McPherson & Company.

Michalak, K. (1999). Performing life, living art : Abramovic/Ulay and Kwiekulik. *Afterimage*. 27:3, 15-18.

Pic, R. (2007). Les secret de la création à deux. Une invention du XX<sup>e</sup> siècle. *Beaux Arts Magazine*. 272, 40.

Roberts, J. (2004). Collaboration as a Problem of Art's Cultural Form. *Third Text*. 18:6, 557-564. <http://dx.doi.org/10.1080/095288204200028496>

Roberts, J. et Wright, S. (2004). Art and Collaboration. *Third Text*. 18:6, 531-532. <http://dx.doi.org/10.1080/0952882042000284934>

Vircondelet, A. (2011). *Les couples mythiques de l'art*. Paris : Beaux Arts.

Westcott, J. (2010). Ulay : 1975-1988. *When Marina Abramović Dies : A Biography* (p. 83-206). Cambridge : MIT Press, 2010.

### **Identité de l'artiste, construction de l'identité artistique**

Asselin, O. et Lamoureux, J. (2002, janvier/mars). Autofictions, les identités électives. *Parachute*. 105, 11-18.

Boisclair, I. et Saint-Martin, L. (2006). Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires. *Recherches féministes*. 19:2, 5-27. <http://dx.doi.org/10.7202/014841ar>.

Grenier, C. (2011). *Dalí : l'invention de soi*. Paris : Flammarion.

Guichard, C. (2008). La signature dans le tableau aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : identité, réputation et marché de l'art. *Sociétés & Représentations*. 1:25, 47-57. <http://dx.doi.org/10.3917/sr.025.0047>

Jones, A. (1995). "Clothes make the man" : the male artist as a performative function. *Oxford Art Journal*. 18:2, 18-32. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/1360550>.

Jones, A. (1998). *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Kris, E. et Kurz, O. (2010). *La légende de l'artiste : un essai historique* (4<sup>e</sup> éd.). Paris : Éditions Allia.

McLaughlin, P. A. (2006). *Mapping an Identity : How Women Artists develop an Artistic Identity*. (Thèse de doctorat non publiée). Syracuse University.

St-Jean Aubre, A. (2012). L'identité : entre imposture et fiction. Dans *Loin des yeux près du corps : entre théorie et création* (p. 75-80), sous la dir. de St-Gelais, T. Montréal : Galerie de l'UQAM/Éditions du remue-ménage.

Zapperi, G. (2012). *L'artiste est une femme : la modernité de Marcel Duchamp*. Paris : Presses Universitaires de France.

### **Artistes et médias, image de l'artiste dans les médias**

Crawforth, H. (2004). Surrealism and the fashion magazine. *American Periodicals*. 14:2, 212-246. Récupéré de la base de données EBSCOhost Communication & Mass Media Complete.

Davis Weiss, A. (2012). *The Artist-as-Celebrity : Picturing Artistic Fame in Vanity Fair, Vogue, and Harper's Bazaar Magazines, 1921-1951*. (Thèse de doctorat). University of Pennsylvania. Récupéré de ProQuest Dissertation & Theses.

DeCordova, R. (1990). *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*. Urbana/Chicago : University of Illinois Press.

De Diego, E. (2004). "To Be a Painter" or "to Be Duchamp"? Dalí, Warhol and Autobiographical Conflict in a Media Society. Dans *Dalí : Mass Culture* (p. 254-259), sous la dir. de Fanés, F. Barcelone : Fundacion la Caixa.

Graw, I. (2010). When life goes to work : Andy Warhol. *October*. 132, 99-113.

Hill E., J. et Schaar, E. (2013). Training a Sensibility. *American Art*. 27:2, 2-9. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/10.1086/673102>.

Krause-Wahl, A. (2009). Between studio and catwalk — artist in fashion magazines. *Fashion Theory*. 13:1, 7-28. <http://dx.doi.org/10.2752/175174109X381337>.

Restany, P. (1997). Il pittore *superstar* : eroe e martire della cultura globale / The superstar painter : hero and martyr of global culture. *Domus*, 798, 120-124.

Rothkopf, S. (2009). *Made in Heaven : Jeff Koons and the Invention of the Art Star*. Dans *Pop, Life : Art in a Material World* (p. 37-45), sous la dir. de Bankowsky, J., Gingeras, A. M. et Wood, C. Londres : Tate Publishing.

Schroeder, J. E. (2005). The artist and the brand. *European Journal of Marketing*. 39:11/12, 1291-1305. <http://dx.doi.org/10.1108/03090560510623262>.

Thompson, D. (2008). Warhol, Koons, and Emin. *The \$ 12 Million Stuffed Shark. The Curious Economics of Contemporary Art* (p. 73-84). Toronto : Doubleday Canada.

Whiting, C. (1987). Andy Warhol, the public star and the private self. *Oxford Art Journal*. 10:2, 58-75. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/1360447>.

### **Théories féministes et *queer***

Baril, A. (2007). De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler. *Recherches féministes*. 20:2, 61-90.

Beauvoir (de), S. (1968 [1949]). *Le deuxième sexe*. Paris : Gallimard.

Binard, F. (2006). La théorie « *Queer* » : une menace pour le féminisme. Dans *Travestissement féminin et liberté(s)* (p.389-401), sous la dir. de Leduc, G. Paris : L'Harmattan.

Blessing, J. (dir.). (1997). *Rose is a Rose is a Rose : Gender Performance in Photography*. New York : Solomon R. Guggenheim Museum.

Bourcier, M-H. (2006). Politiques *queer*. *Queer Zones. Politiques des identités sexuelles et des savoirs* (p. 129-142). Paris : Éditions Amsterdam.

Butler, J. (2006 [2004]). *Défaire le genre*, (trad. Cervulle, M.). Paris : Éditions Amsterdam.

Butler, J. (2007, mai [1988]). Actes performatifs et constitution des genres : phénoménologie et théorie féministe, (trad. Lauret, P.). *Outrescène* (p. 133-149). Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

- Cahill J., A. (2003, automne). Feminist pleasure and feminine beautification. *Hypatia*. 18:4, 42-64.
- Campbell, J. et Harbord, J. (1999). Playing it again : citation, reiteration or circularity? *Theory, Culture & Society*.16:2, 229-239.
- Chadwick, W. (1990). *Women, art, and society*. New York, Thames and Hudson.
- Classen, C. (1998). *The Color of Angels, Cosmology, Gender and Aesthetic Imagination*. Londres/New York : Routledge Editor.
- Dyer, R. (1991). Believing in Fairies. Dans *Inside/out: Lesbian Theories, Gay Theories* (p. 185-201), sous la dir. de Fuss, D. New York/Londres : Routledge.
- Gallot, F. et Delage, P. (2012, mai). Le genre et les sexualités à l'épreuve de la performativité. *Pensées critiques contemporaines*. Récupéré de <http://pcc.hypotheses.org/83>.
- Guionnet, C. (s. d.). Sexe et genre. Dans l'*Encyclopédie Universalis*. [s. l.] : Encyclopædia Universalis . Récupéré de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/sexe-et-genre/>.
- Malbois, F., Messant, F., Pannatier, G. *et al.* (2009). Comprendre le genre pour mieux le défaire. *Nouvelles Questions Féministes*. 28:3, 4-15. Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2009-3-page-4.htm>
- Marini, M. (1993). From minority creation to universal creation. *New Literary History*. 24, 225-241.
- Nochlin, L. (1993). Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes?. *Femmes, art et pouvoir et autres essais* (p. 201-243). Nîmes : Jacqueline Chambon.
- Parker, R. et Pollock, G. (1981) *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*. New York : Pantheon Books.
- Picq, F. (2010). « Vous avez dit queer? » La question de l'identité et le féminisme. *Réfractions*, 24, 5-13. Récupéré de <http://refractions.plusloin.org/spip.php?article513>.

Preciado, B. (s. d.). Biopolitique du genre. *Assembly International*. Récupéré de <http://www.assembly-international.net/Text/Html/Biopolitiques%20du%20genre.html>.

Sengenès, S. (2004, mars). D'un genre à l'autre. *Terrain*, 42. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.4000/terrain.1748>

St-Gelais, T. (2012). Femmes : théorie et création. Des engagements. Dans *Loin des yeux près du corps : entre théorie et création* (p. 59-63), sous la dir. de St-Gelais, T. Montréal : Galerie de l'UQAM/Éditions du remue-ménage.

West, C. et Zimmerman H., D. (2009). Faire le genre, (trad. Malbois, M.) . *Nouvelles Questions Féministes*. 28:3, 34-61. Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2009-3-page-34.htm>.

## Archives

Archives Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg, Suisse.

Archives Musée Tinguely, Bâle, Suisse.

Archives Niki Charitable Art Foundation, Santee, États-Unis.

## Autres

Barthes, R. (1984 [1968]). La mort de l'auteur. *Le bruissement de la langue* (p.61-67). Paris : Seuil.

Beaubien, L. (2009). *L'expérience mystique selon C. G. Jung. La voie de l'individuation ou la réalisation du Soi*. (Thèse de doctorat non publiée). Université Laval, Québec.



Centre national de ressources textuelles et lexicales. (2012). Génie. Dans *CNTRL*. Récupéré de <http://www.cnrtl.fr/definition/g%C3%A9nie>.

Foucault, M. (2001 [1969]). Qu'est-ce qu'un auteur?. *Dits et écrits* (p. 817-849), Tome I. Paris : Gallimard.

Housez, J. (2006). *Marcel Duchamp : biographie*. Paris : Bernard Grasset.

Souriau, É. et Souriau, A. (dir.). (2010). *Vocabulaire d'esthétique* (3<sup>e</sup> éd.). Paris : PUF.